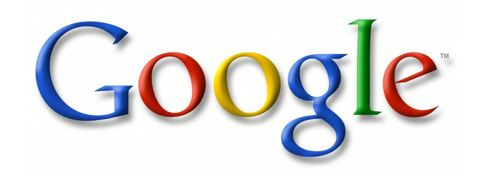
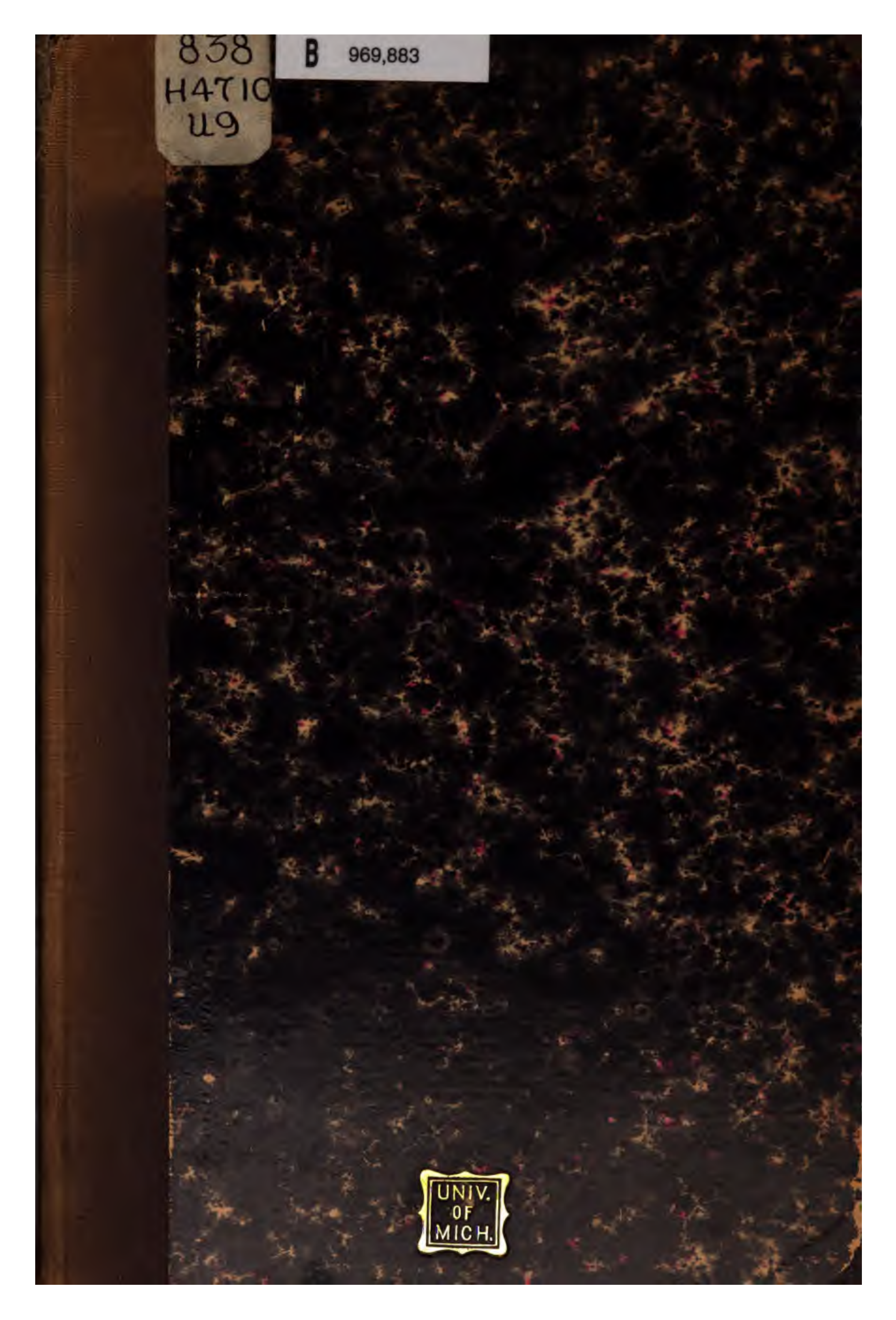
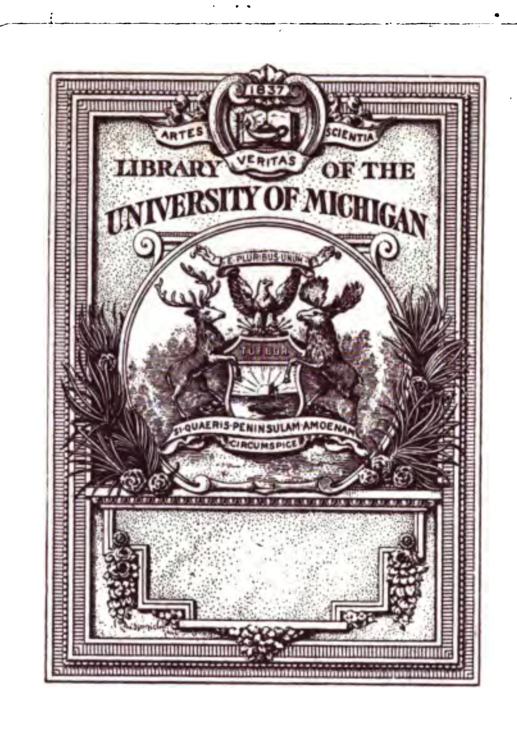






1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

J. J. WILHELM HEINSE UND DIE ÄSTHETIK ZUR ZEIT DER DEUTSCHEN AUFKLÄRUNG

EINE PROBLEMGESCHICHTLICHE STUDIE

VON

DR. EMIL UTITZ

MOTTO:
Vera philosophiae methodus nulla alia nisi scientiae naturalis est
FRANZ BRENTANO

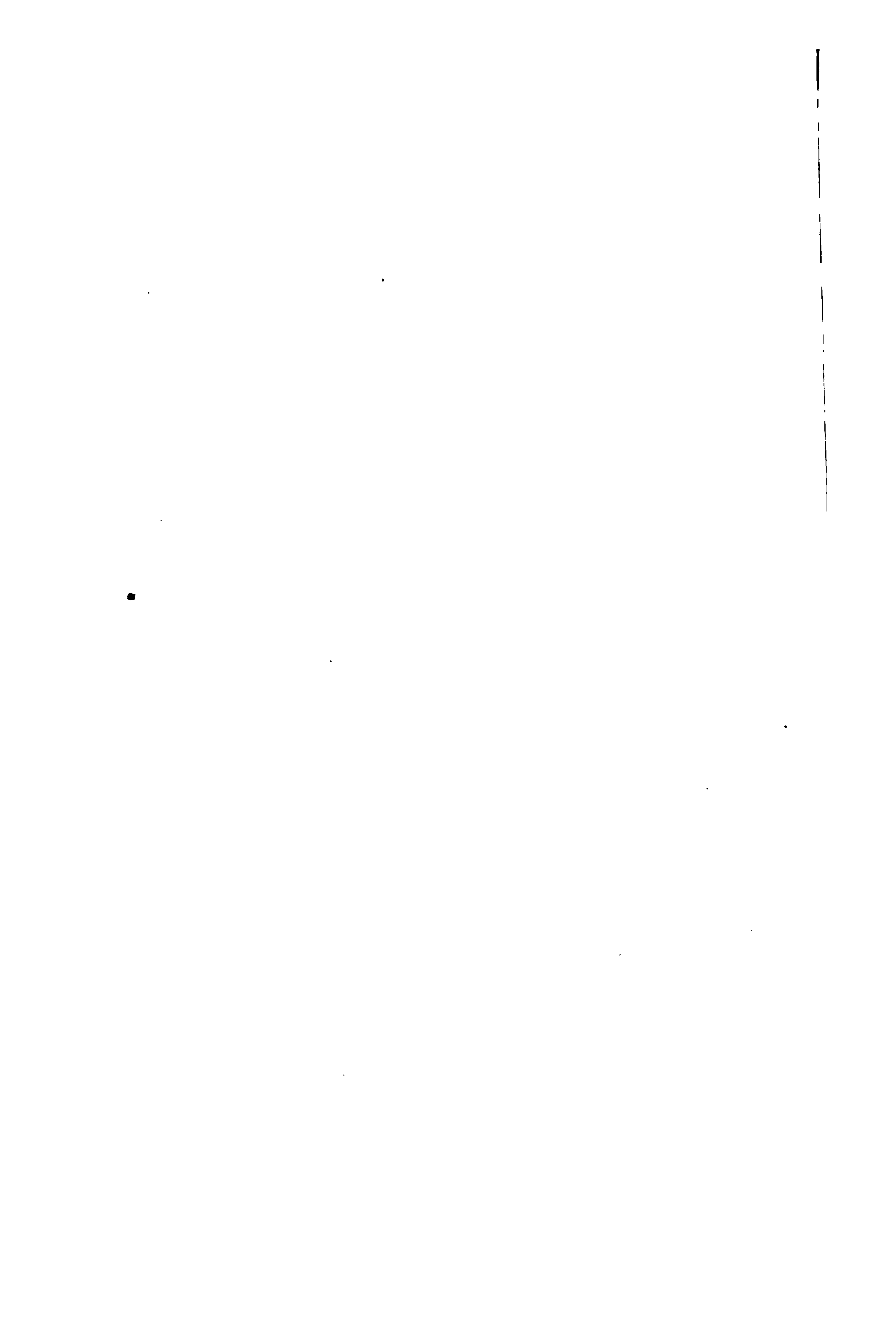
HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1906

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Anton Marty

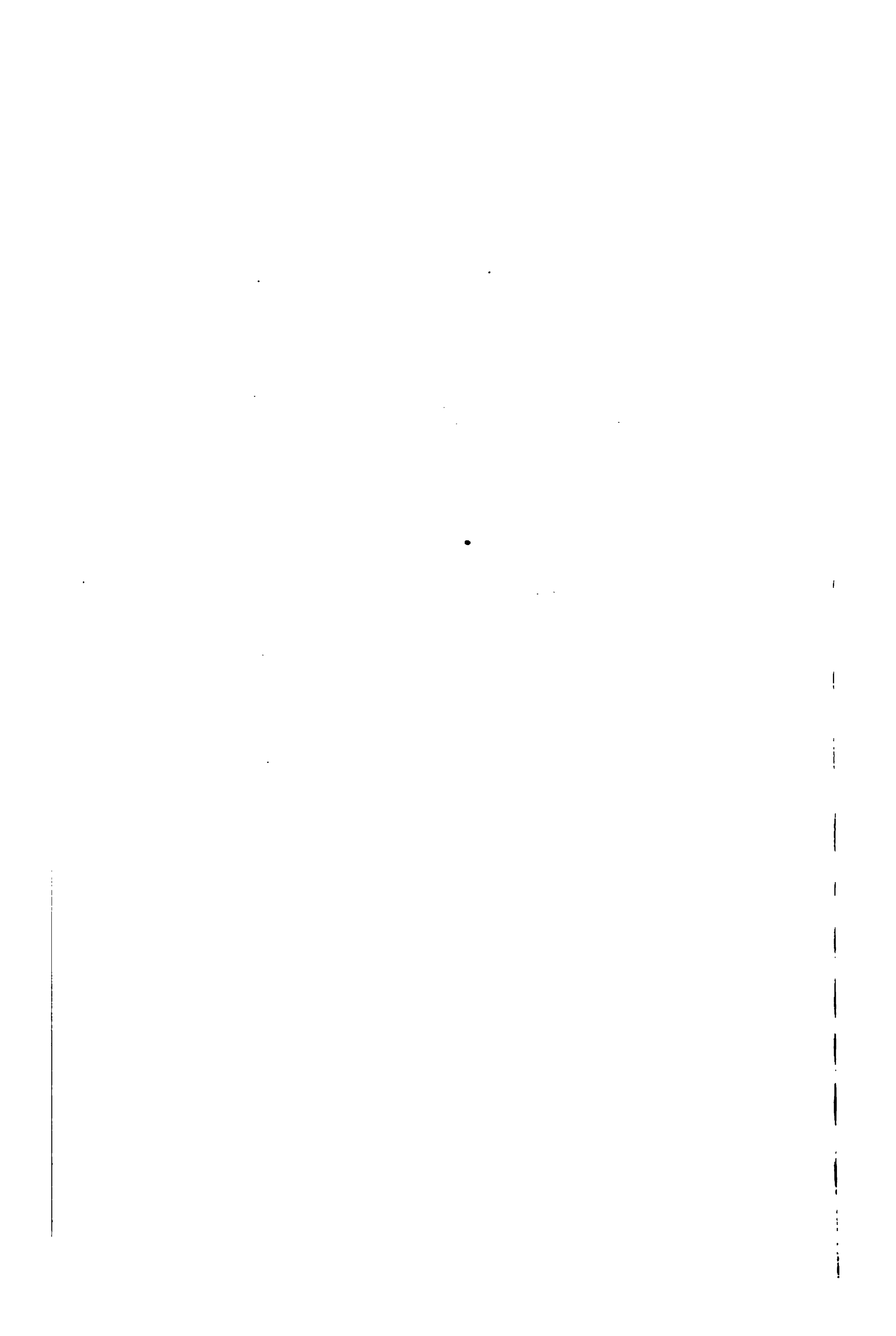
in unwandelbarer Dankbarkeit

gewidmet.



Inhaltsverzeichnis.

NB. Der erste und dritte Teil, ferner der § 8 des zweiten Teiles bilden die problem-geschichtlichen, der zweite Teil (§ 1—7) die descriptiv-kritischen Ausführungen dieser Arbeit.



Einleitung.

„Heinse verdient das Schicksal nicht vergessen zu sein; er ist ein so reichbegabter und vielseitiger Geist, dafs es sich wahrlich lohnt, in ihm die Spreu und den Weizen zu sondern.“ Mit diesen Worten schliefst Hettner[1]) seine geistvolle Betrachtung über Heinse. Und es haben sich auch bereits manche Forscher gefunden, die sich dieser Aufgabe unterzogen; und ihre Untersuchungen haben manches Interessante und Wertvolle geliefert. Aber Heinse war eine so vielseitige Erscheinung, dafs es unmöglich ist, von einem einzigen Gesichtspunkte aus seinem Wesen und Schaffen gerecht zu werden. Er war Dichter, Kunst- und Musikschriftsteller, Übersetzer fremdsprachlicher literarischer Werke, vor allem aber Ästhetiker. In den letzten Jahren begann die Forschung sich auch mit dieser Seite seines Wesens zu beschäftigen, doch fehlt es vor allem noch an einer Gesamtdarstellung, die aus der grofsen Fülle das Wesentliche herausgreift und das Wertvolle als solches hervorhebt. Bisher wurden die Arbeiten lediglich von Germanisten getan, und es ist nun wohl an der Zeit, darnach zu sehen, was denn für die Philosophie und vor allem für die Ästhetik in Betracht kommt: welche Stellung er zu der Ästhetik seiner Zeit einnahm, worin seine Verdienste bestehen und worin seine Fehler wurzeln und welchen Einflufs er auf die folgende Ästhetik nahm.[2])

[1]) Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. 1894. 4. Auflage.

[2]) Über das Verhältnis der Ästhetik zur Kunstwissenschaft vgl. meinen Essay: „Ästhetik und Kunstwissenschaft“. Philosophische Wochenschrift und Literaturzeitung. Bd. II. No. 8, 238 ff.

In der Zeit der deutschen Aufklärung liegen reiche Anregungen für die Philosophie: sei es auf dem Gebiete der Psychologie, sei es auf dem Felde der praktischen, philosophischen Disziplinen, vor allem der Ethik und Ästhetik. Und so wird diese Arbeit, deren Inhalt so beschränkt erscheint, vielleicht dazu beitragen, auf die Fülle der ästhetischen Arbeit hinzuweisen, die zu dieser Zeit geleistet wurde, und vielleicht auch ein wenig dazu, diese Fülle zu ordnen und übersichtlich zu gestalten, und aus der reichen Mannigfaltigkeit neben dem vielen, das mit seiner Zeit unterging, auf das aufmerksam zu machen, das noch für unsere Zeit von Nutzen sein kann.

Dr. Max Dessoir[1]) hat darauf hingewiesen, wie wenig Berücksichtigung diese Epoche gefunden hat: dafs sie weder bei Heinrich von Stein, noch bei Schasler, Lotze und Zimmermann genügend behandelt wurde. Und selbst ihm, einem so genauen Kenner dieser Zeit, widerfuhr es, dafs er Heinse überhaupt mit keinem Worte erwähnte, obwohl er ein älterer Zeitgenosse von Moritz ist, und ein Vergleich zwischen den ästhetischen Anschauungen beider sich hier und da geradezu aufdrängt.[2]) Und in seiner „Geschichte der neueren deutschen Psychologie“[3]) erwähnt er ihn nur einmal ganz nebenbei in einer Anmerkung.[4])

Der Gang der Untersuchung soll folgender sein: vor allem möchte ich ein Bild der Ästhetik in Deutschland beim Auftreten Heinses geben; denn erst dadurch kann offenbar werden, auf welchen Grundlagen er steht, was vor ihm geleistet

---

[1]) Dr. Max Dessoir: „K. Ph. Moritz als Ästhetiker.“ Berlin, 1889 (zitiert: Dessoir).

[2]) Vgl. Dr. K. D. Jessen: „Heinses Stellung zur bildenden Kunst.“ Berlin, 1901—5 (zitiert: Jessen).

[3]) Dr. Max Dessoir: „Geschichte der neueren deutschen Psychologie.“ 2. Auflage. Berlin, 1902, S. 472.

[4]) Auch in Dr. Robert Sommers: „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller“ (Würzburg, 1892) ist Heinse nicht einmal erwähnt. Auch die neuesten Darstellungen der Geschichte der Ästhetik berücksichtigen Heinse nicht: B. Croce „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks“ (Leipzig 1905) und M. Dessoir „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Stuttgart 1906).

wurde, und inwiefern er einen Fortschritt bedeutet. Hierauf soll nach einer möglichst kurz gehaltenen Biographie eine descriptive Darlegung seiner Lehre folgen, wobei ich die wichtigeren Belegstellen möglichst im Wortlaut zitieren will, um dem Leser die immerhin mühevolle Arbeit zu ersparen, sich durch alle zehn Bände Heinsescher Schriften durcharbeiten zu müssen.

Zum Schlufs möchte ich dann ein Bild der deutschen Ästhetik beim Tode Heinses geben, wodurch klar werden soll, wie seine Gedanken weiterwirken und wo sein Einflufs einsetzt.

I. Teil.

Ästhetik in Deutschland beim Auftreten Heinses (um 1770).

---

§ 1. **Allgemeine Charakteristik.**

Franz Brentano hat in seinem Vortrage „Die vier Phasen der Philosophie und ihr augenblicklicher Stand“ (Stuttgart, 1895) in überzeugender Weise dargetan, in welcher Weise die Geschichte der Philosophie fortschreitet, wie auf Zeiten aufsteigender Entwicklung Zeiten der Dekadenze folgen, und wie darin eine gewisse Gesetzmäſsigkeit waltet. Während die erste Phase — die der aufblühenden Entwicklung — charakterisiert ist durch ein lebendiges und rein theoretisches Interesse und durch eine wesentlich naturgemäſse Methode, welche Faktoren gemeinsam zur Blüte führen, setzt mit der zweiten Phase der Verfall ein, indem vornehmlich praktische Motive die Forschung bestimmen, und die philosophischen Lehren popularisiert werden, indem weitere Kreise an ihnen teilnehmen. Und mit einer Zeit, in der diese Phase vorherscht, haben wir es hier zu tun. Die groſsen Philosophen der aufsteigenden Periode: Bacon von Verulam, Descartes, Locke und Leibniz, sind tot. Die Lehre des gröſsten deutschen Philosophen wirkt jedoch weiter, allerdings ebenso verflacht als erweitert. Das allgemeine Interesse wendet sich hauptsächlich den praktischen, philosophischen Disziplinen zu: vor allem der Ethik und Ästhetik. Die Logik kommt im ganzen weniger zu ihrem Recht. In diesen praktischen Disziplinen wurde nun aber tatsächlich in dieser Zeit viel geleistet. Man beherrscht noch — im allgemeinen — die naturgemäſse Methode der groſsen Philosophen; und wenn auch ihr umfassender

Blick fehlt, der stets auf das Ganze gerichtet war, so ermangelt es doch nicht an Begabungen, die auf bescheiden abgesteckten Gebieten viel erspriefsliches und auch manches von bleibendem Werte schufen.

§ 2. Leibniz und Baumgarten.

Ich will nun im folgenden keine detaillierte Geschichte der Ästhetik dieser Zeit geben: es kommt mir nur darauf an, die Hauptströmungen herauszuarbeiten und zu zeigen, welche Einflüsse auf diese Zeit einwirkten. Den Grund bildet die Leibniz'sche Philosophie. Unmittelbar und vor allem mittelbar wird sein Einflufs auf die erwachende deutsche Ästhetik bestimmend, die ja eigentlich an seine Lehren anknüpft. „Nach dem Tode des grofsen Anregers Leibniz, der nach den Worten Friedrichs des Grofsen für sich allein eine Akademie vorstellte, zeigten sich die wissenschaftlichen Landstriche, auf deren Kulturfähigkeit er hingewiesen hatte, so ausgedehnt dafs sich die gelehrte Welt auf Jahrzehnte hinaus damit genügen mufste, sich eine gewisse Terrainkenntnis zu erwerben.“[1]) Dieser Aufgabe unterzog sich Christian Wolff, der die Leibnizische Philosophie in eine systematische Form brachte und ihr dadurch eine „Verbreitung schuf, die sie sonst schwerlich gefunden hätte.“[2]) Sein Schüler Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1762) wird der Begründer der deutschen Ästhetik.[3]) Dessoir gibt ihm mit Recht den Beinamen: „der arg verkannte“.[4]) Der Hauptvorwurf, den Schasler in seiner „Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst“[5]) und Lotze in seiner Geschichte der „Ästhetik in Deutschland“[6]) gegen Baumgarten erheben, ist folgender: er habe die Ästhetik

---

[1]) Dr. Theodor Volbehr: „Goethe und die bildende Kunst.“ Leipzig, 1895, S. 12 (zitiert: Volbehr).

[2]) Dr. R. Falckenberg: „Geschichte der neueren Philosophie.“ 5. Auflage. Leipzig, 1905, S. 259.

[3]) B. Croce glaubt in G. Vico den Begründer der Asthetik entdeckt zu haben; ich teile durchaus nicht seine Anschauung; halte es aber für unnötig, an dieser Stelle sich diesbezüglich auseinanderzusetzen, da es für die vorliegende Arbeit gar nicht in Betracht kommt.

[4]) Dessoir S. 12.

[5]) Berlin, 1872.

[6]) München, 1868.

nur aus dem Grunde geschrieben, um eine Lücke im Wolffschen System zu füllen, indem — nach der damaligen Lehre — den klaren Vorstellungen die Erkenntnis entsprach, auf die sich die Logik gründete, während den verworrenen Vorstellungen die sinnliche Empfindung zukam, wofür eine Disziplin noch mangelte. Inwiefern diese Lehre auf Leibniz zurückweist, soll noch genauer erörtert werden; jetzt kommt es mir darauf an zu zeigen, dafs es nicht blofse Systemvorliebe war, die Baumgarten veranlafste, seine Ästhetik zu schreiben. Dr. H. v. Stein[1]) hat dies bereits erkannt und ausdrücklich betont, man möge doch die Ansicht aufgeben, die Baumgartensche Ästhetik sei als Ausfüllung einer Lücke in einem philosophischen Schulsystem entstanden. Er wies darauf hin, dafs Baumgarten selbst dichterisch tätig war (transiit mihi paene nulla dies sine carmine, aus dem Vorwort zu den meditationes) und bemühte sich darzulegen, welch starkes und lebendiges Interesse Baumgarten für die schönen Künste besafs. Auch Carl Justi setzt sich in seinem grofsen und grundlegenden Werke über „Winckelmann und seine Zeitgenossen"[2]) für Baumgarten ein. „Ein Kreis von kleinen Sängern hatte sich zusammengefunden, in deren Musentempelchen die Büste des Sokrates mit denen des Anakreon und des Horaz einträchtig beisammen standen, und wo der auch von Hagedorn kredenzte sokratische, rosenbekränzte Becher herumging. In den Liedern dieser Uz und Gleim, Götz, Rudnik, Pyra, und wie sie alle heifsen, entdeckte man mancherlei Klänge aus dem schönen Altertum." „Dieser Kreis, der bis 1740 vereinigt blieb, verehrte als sein Orakel, als seinen „Xenophon", einen jungen Gelehrten, dem es geglückt ist, seinen Namen mit den Anfängen der Philosophie des Schönen für immer zu verknüpfen. Es ist der jüngere Baumgarten, der damals (zu Halle) als aufserordentlicher Professor ohne Besoldung lehrte." „Sein Bildungsgang war ganz darauf angelegt gewesen, ihn auf eine Wissenschaft wie diese zu führen. Er befafs eine seltene Leichtigkeit in der Versification: er hatte auf der Schule täg-

---

[1]) „Entstehung der neueren Ästhetik". Stuttgart, Cotta, 1886, S. 346 ff. (zitiert: Stein).

[2]) 2. Auflage. Leipzig, 1898, 3 Bände I 71—78 (zitiert: Justi).

lich lateinische Verse gemacht und die Sonntagspredigten in solche umgesetzt." Es liegt mir ganz fern, in Baumgarten ein dichterisches Talent entdecken zu wollen; nicht zu leugnen ist aber, dafs er eine starke Vorliebe für die Dichtkunst hatte, in intimem Zusammenhange mit jungen — allerdings unbedeutenden — Künstlern stand und sich für die Kunsterzeugnisse seiner Zeit und vergangener Zeiten lebhaft interessierte, lange bevor in ihm der Plan reifte, eine Ästhetik zu schreiben. Schon damals aber beschäftigte er sich ernstlich und eindringlich mit ästhetischen Fragen, wovon sein Werk: „Meditationes de nonnullis ad poëma pertinentibus"[1] (Halle 1735) Zeugnis ablegt. Allmählich aber erwacht in ihm das Bestreben, die verschiedenen, zerstreuten Gesetze über Schönheit und Kunst zusammenzufassen, in ein System zu bringen und das Ganze zu einer philosophischen Disziplin zu erhöhen. Es ist daher gar kein Grund — wie Lotze es tut — sich spöttisch darüber aufzuhalten, dafs Baumgarten seine Ästhetik mit Entschuldigungen einleitet, weil er sich mit der Wissenschaft der „verworrenen Vorstellungen" beschäftige. Es gehörte in der Tat Kühnheit dazu, in das feststehende Gebäude der Philosophie eine neue Disziplin einzuführen; und wenn uns heute auch seine Entschuldigungen veraltet anmuten, so waren sie doch für ihre Zeit ganz berechtigt. Es sind zehn Einwürfe, die er sich selbst gegen seine Wissenschaft macht und zu widerlegen sucht.[2] Ich will nur auf die drei wichtigsten eingehen: obiici posset nostrae scientiae: indigna philosophis et infra horizontem eorum esse posita sensitiva etc.; darauf antwortet er, dafs der Philosoph als Mensch unter Menschen ein so grofses Gebiet der menschlichen Erkenntnis nicht aufser acht lassen solle (philosophus homo est inter homines neque bene tantam humanae cognitionis partem alienam a se putat). Ein zweiter wichtiger Einwurf ist: confusio mater erroris; worauf Baumgarten erwidert, wohl sei das Verworrene die Mutter des Irrtums, aber zugleich auch der einzige Weg, die Wahrheit zu finden, da die Natur keinen Sprung macht von Verworrenheit zu klarer

---

[1]) Neudruck besorgt von B. Croce. Neapel, 1900.

[2]) Aesthetica (Frankfurt a. O., 1750. 1758). § 6 bis § 10.

Erkenntnis[1]); und so schliefst er seine Widerlegung dieses Einwurfes mit dem Satze: ex nocte per auroram meridies. Und jetzt noch der dritte und letzte Einwurf, der von Bedeutung ist: Aesthetica ars est, non scientia. Darauf antwortet er, dafs Wissenschaft und Kunst nicht getrennte, entgegengesetzte Gebiete sind, die einander ausschliefsen, sondern dafs sie einander wohl zu untersützen vermögen, und dafs manche Kunst zum Range einer Wissenschaft erhoben werden könne. Was die Darstellung der Lehre Baumgartens anbelangt, verweise ich auf Dr. H. v. Steins bereits erwähnte „Entstehung der neueren Ästhetik".[2]) Im folgenden soll nur das Wichtigste herausgegriffen und auf den nahen Zusammenhang mit Leibniz hingewiesen werden. Für Baumgarten ist die Ästhetik die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (ein Analogon zur Logik, die Wissenschaft der schönen Künste u. s. w.[3]) Klare Vorstellungen sind nach Baumgarten nicht sensitiv, also auch nicht von ästhetischem Wert. Ästhetisch wertvolle Vorstellungen müssen „konfus" sein, was v. Stein richtig mit „bunt" übersetzt, obgleich mir der bildliche Ausdruck nicht zusagt; jedenfalls haben wir uns eine Vorstellung zu denken, die „reich" ist, deren Reichtum jedoch nicht explicite in allen ihren Teilen apperzipiert wird. Nun macht Baumgarten in seiner Schrift „meditationes de nonnullis ad poëma pertinentibus" aber noch eine Unterscheidung. Die konfusen Vorstellungen zerfallen in die „clarae" und in die „obscurae", von denen die ersteren ästhetisch weit wertvoller sind. v. Stein übersetzt hier clarus mit „eindrucksvoll"; doch glaube ich nicht, dafs dies im Sinne Baumgartens gewesen wäre. Mir scheint es eher, dafs Baumgarten unter den dunkeln, bunten Vorstellungen doch einen Unterschied in „Klarheits-graden" machen will. Baumgarten sagt ja, dafs die Natur nicht sprungweise vorgeht von dunkeln Vorstellungen zu klarer Erkenntnis. Und so liegen nach seiner Meinung in der Mitte viele Vor-

---

[1]) Diese Stelle findet sich fast wörtlich bei Leibniz in der Vorrede zu den „Nouveaux essais".

[2]) S. 336—370.

[3]) Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Aesthetica § 1, siehe **Exkurs**!

stellungen, die zwar nicht zur reinen Erkenntnis gehören, die aber auch nicht ganz „dunkel“ sind; und auf diese bezieht sich vielleicht der terminus „clarus“.[1]) Wenn wir nun die Formel Baumgartens nehmen, so ist sie kurz ausgedrückt[2]): Ästhetik ist die Lehre von der Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis, oder Schönheit ist die Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis, d. i. der verworrenen aber reichen Vorstellungen. Richtig daran ist, daſs die Schönheit als Vollkommenheit der Vorstellungen aufgefaſst wird.[3]) Anmerkungsweise wurde bereits darauf hingewiesen, wie diese Formel, sowie diese ganze Lehre auf Leibniz zurückweist, was nun erörtert werden soll.[4]) Denn von Leibniz stammt diese Zweiteilung in deutliche und verworrene Erkenntnis. v. Stein[5]) ist zwar der Ansicht, daſs Leibniz die „verworrene Vorstellung“ nicht in die Ästhetik eingeführt habe, sondern daſs sie auf französische Autoren zurückgehe. Die Richtigkeit dieser Behauptung soll nicht nachgeprüft werden, da sie weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht; ganz bestimmt jedoch hat Leibniz diese Lehre in die deutsche Ästhetik eingeführt, denn Baumgarten stützt sich nicht auf französische Schriftsteller, sondern geht als getreuer Wolffschüler auf Leibniz zurück, der ihm ja viel näher liegt als die Franzosen. Über den Ursprung und den Sinn der Leibniz'schen Lehre, daſs die sinnliche Erkenntnis verworren sei, gibt folgende Stelle Aus-

---

[1]) Vgl. die Einteilung der Vorstellungen bei Leibniz (meditationes de cognitione, veritate et ideis, 1684) Erdmann, S. 79: Die Erkenntnis zerfällt in eine „dunkle und klare“ (obscura vel clara), die klare zerfällt weiter in eine „verworrene oder deutliche“ (confusa vel distincta). Hier ist also die obscura cognitio gleich ausgeschieden und dies entspricht auch der Bedeutung dieses terminus bei Baumgarten, die ich zu geben versuchte. Die Einteilung der clara cognitio bedeutet dann graduelle Unterschiede. Vgl. auch Erdmann, S. 288—292.

[2]) Stein, S. 358.

[3]) Vgl. Dr. Franz Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte.“ Leipzig, 1874. — Franz Brentano: „Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung.“ Leipzig, 1892 (S. 4); ferner die genauen Ausführungen in Professor Dr. A. Martys Vorlesungen über „Descriptive Psychologie“ und „Praktische Philosophie“.

[4]) Zwei ältere Hallenser Dissertationen, welche dieses Thema behandeln, wurden nicht benützt.

[5]) S. 102.

kunft[1]): „... pour juger encore mieux des petites perceptions, que nous ne saurions distinguer dans la foule, j'ai coûtume de me servir de l'exemple du mugissement, ou du bruit de la mer, dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit, comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties, qui composent ce tout, c'est à dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connoitre que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarqueroit pas, si cette vague, qui le fait, étoit seule." „Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles, qui forment ce je ne sais quoi, ces gouts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties; ces impressions que les corps, qui nous envirront, font sur nous et qui enveloppent l'infini; cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers.[2]) Noch an mehreren anderen Stellen seiner Schriften (vgl. 2. Kap. S. 343. 358. 717) findet sich diese Lehre. Von Wichtigkeit ist, daſs er auch die Freude an der Musik auf diese Vorstellungen zurückführt, nämlich auf eine Art undeutliches Zählen (le compte, dont nous ne nous apercevons pas).[3]) Sicherlich spielt hier die Lehre von unbewuſsten psychischen Phänomenen hinein.[4]) Daſs die Freude an der Musik nicht darin besteht und daſs es unbewuſste psychische Phänomene nicht gibt, glaube ich hier nicht erörtern zu müssen.

Von Bedeutung für die Ästhetik sind einige der in der kleinen, in deutscher Sprache abgefaſsten Schrift „Von der

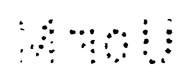
---

[1]) Vgl. C. Schaarschmidt: „Erläuterungen zu den Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand von G. W. v. Leibniz". Berlin, 1874, S. 10. — Dessoir, „Geschichte der neueren Psychologie", S. 44. — v. Stein, S. 102 bis S. 108.

[2]) Erdmann, Sämtliche Werke von Leibniz. Berlin, 1840, S. 197.

[3]) S. 718.

[4]) Vgl. F. Brentano, „Psychologie vom empirischen Standpunkte, S. 134. Es ist nur schwer zu entscheiden, wo und inwieweit Leibniz an den Gegensatz von Perzeption und Apperzeption denkt, und wo er Unbewuſstes lehrt. Sicherlich schwebte ihm dieser Gegensatz vor, doch vermochte er nicht diese Lehre näher auszuführen und geriet ins Unbewuſste hinein. — Vgl. auch A. Marty: „Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes." Wien, 1879, S. 133, Anm.



Glückseligkeit"[1]) niedergelegten Gedanken. Vor allem findet sich hier eine hohe Wertschätzung der Schönheit[2]) und auch an dieser Stelle geht hervor, dafs Leibniz den ästhetischen Genufs auf jene bereits besprochenen, dunkeln Vorstellungen zurückführt; und zwar spricht er hier wiederum zuerst von der Musik und ihrer „gleichmäfsigen, wenn auch unsichtbaren Ordnung", durch die sie vornehmlich die Gemüter bewegt, dann aber auch davon, dafs diese unsichtbare Ordnung und Vollkommenheit auch im Fühlen, Schmecken, Riechen etc. liege. Von gröfster Wichtigkeit ist das in dieser Schrift zum erstenmale klar ausgesprochene Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit; ein Gesetz, das von nun ab in der Ästhetik eine wichtige Rolle spielt, und dem wir in der Zeit — mit der wir es hauptsächlich zu tun haben — auf Schritt und Tritt begegnen. Auch hier — und weit leichter als bei der Lehre von den dunkeln Vorstellungen — könnte es gelingen nachzuweisen, dafs dieses Gesetz bereits früher aufgefunden wurde, dafs es z. B. dem hl. Augustin schon bekannt war. Einerseits ist dies für diese Untersuchung von keiner Bedeutung, andererseits hat Leibniz dieses Gesetz zum erstenmale in der nötigen Klarheit ausgesprochen: „Bei aller Kraft, je gröfser sie ist, je mehr zeiget sich dabei Viel aus einem und in einem, indem Eines Viele aufser sich regieret, und in sich vorbildet. Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anderes als die Übereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmt als zu jenem, so fliefst daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt und die Schönheit erwecket Liebe."

Nachdem wir so nun einen Blick auf die Ästhetik Baumgartens und auf ihren Zusammenhang mit der Lehre Leibnizens geworfen haben, ist es uns gelungen, jenen Grund zu gewinnen, auf dem die ganze ästhetische Forschung jener Zeit ruht. Denn mögen die Lehren der folgenden noch so verschieden von denen Baumgartens sein, mögen sie untereinander

[1]) S. 671 ff.

[2]) „Die Schönheit der Natur ist so grofs und deren Betrachtung hat eine solche Süfsigkeit, auch das Licht und die gute Regung so daraus entstehen, haben so herrlichen Nutzen bereits in diesem Leben, dafs wer sie gekostet, alle anderen Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet."

noch so entgegengesetzt sein, alle operieren doch mit Baumgartens ästhetischen Grundformeln, die sie mit geringen Variationen acceptieren. Aufserdem hat die Ästhetik durch Baumgarten einen Rückhalt gewonnen: sie ist eine offiziell eingeführte philosophische Disziplin. Es ist nicht mehr kläglich und entwürdigend, sich mit ihr zu beschäftigen. Es ist ein System geschaffen, von dem ausgehend man nun verschiedene Teilgebiete pflegen und ausarbeiten kann. Und in dieser Grundlegung liegt das wesentlichste Verdienst Baumgartens, nicht etwa in dieser oder jener Lehre, welche er aufstellte.

§ 3. Baumgartens Einflufs auf seine Zeit.

Es soll hier in möglichster Kürze gezeigt werden, wie die Baumgartenschen Formeln nachwirken und wie weit sein Einflufs sich erstreckt. Kant nennt ihn den „grofsen Analytiker", und selbst Dr. Bernard Bolzano operiert noch in seiner philosophischen Abhandlung „Über den Begriff des Schönen"[1]) mit der von Baumgarten in die Ästhetik eingeführten Lehre vom „deutlichen Denken" und der „dunkeln Anschauung". Doch solchen Einflüssen will ich nicht nachgehen, sondern mich auf die Zeit beschränken, welche uns hier vornehmlich interessiert.

Baumgartens Nachfolger in seiner Lehrtätigkeit war sein Schüler G. F. Meier (1718—1777), der uns eine Biographie seines Lehrers (Halle 1763) hinterliefs, in dessen Sinne er gänzlich lehrte. Auch Moses Mendelssohn (1729—1786) lehrte ganz in Übereinstimmung mit Baumgarten, dafs die Schönheit eine sinnlich erkannte Vollkommenheit sei und ihre Erkenntnis ihren Grund finde in der undeutlichen Vorstellung, die ein Glück für die Menschen sei, welche überaus unglücklich wären, wenn alle ihre Empfindungen plötzlich sich zu klaren Vorstellungen umgestalten würden.[2]) Auch J. G. Sulzer (1720—1779), bekannt durch seine zu ihrer Zeit viel gelesene, aber eigentlich nie recht geschätzte „Allgemeine Theorie der

---

[1]) Prag, 1843, S. 27. 30 etc.

[2]) Stein S. 360—370. Schasler S. 336 ff. 354. — Betreffs Mendelssohns verweise ich auf die ausführliche Monographie von Dr. L. Goldstein (Königsberg, 1904).

schönen Künste" (1771—1774, Leipzig, 2 Bände) ist von Baumgarten stark beeinflufst und bemüht sich, dessen Lehre mit der der Franzosen und Engländer in Einklang zu bringen.[1]) Bekannter sind diese beiden Ästhetiker heute dadurch, dafs sie gleichzeitig mit J. N. Tetens (1736—1805) jene durch Kant berühmt gewordene Einteilung der psychischen Phänomene in Denken, Fühlen und Wollen begründeten.[2])

Aber nicht nur auf akademische Kreise erstreckte sich der Einflufs der Baumgartenschen Lehre, sondern auch auf alle diejenigen, die sich als Künstler (Dichter oder Maler) oder Kunstwissenschaftler mit ästhetischen Fragen beschäftigten.

Von Winckelmann erzählt uns sein Biograph Justi[3]), dafs er keinen hallischen Professor eifriger gehört habe als Baumgarten, und dafs sich die Gründung der Wissenschaft des Schönen vor seinen Augen in Halle vollzogen habe. Auch auf Lessing[4]) wirkte diese Lehre ein, und wenn er für das Wesen der Schönheit verschiedene Definitionen findet, so geht doch die, dafs Schönheit „die sichtbare Hülle der Vollkommenheit oder die undeutliche Vorstellung einer solchen" sei, sicherlich auf Baumgarten zurück. Dafs ebenfalls für den jungen Goethe diese Lehre von Bedeutung wurde, wies Dr. Volbehr nach.[5]) Goethe lernte sie in Strafsburg durch Hamann und vor allem durch Herder kennen, der sich mit ihr stark beschäftigt hat und sie hoch einschätzt, was der Ausspruch beweist, die Baumgartensche Ästhetik sei „die Kuhhaut, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre philosophische Poëtik, umzirkt werden könnte."[6]) Und eine zeitlang trug er sich sogar mit der Absicht, Baumgarten ein literarisches Denkmal zu setzen „dem Schatten dieses Mannes zu einer Zeit, da man ihn für einen blödsinnigen, fühllosen Demonstranten

---

[1]) Auch die ästhetischen Theorien Bodmers und Breitingers wirken sehr auf ihn ein.

[2]) Vgl. Brentano „Psychologie vom empirischen Standpunkte" (Leipzig, 1874), S. 239. — Falckenberg „Geschichte der neueren Philosophie" (Leipzig, 1905, 5. Auflage), S. 265.

[3]) Justi I. 71 ff.

[4]) Justi III. 212.

[5]) Volbehr S. 90.

[6]) R. Haym „Herder nach seinem Leben und seinen Werken." (Berlin, 1877. 1880. 1885), 2 Bände, I 178 (zitiert: Haym).

ausgebe, stille Weihrauchskörner zu streuen."[1]) Und klar zeigt sich der Einfluſs Baumgartens, wenn er in seinem vierten kritischen Wäldchen die Ästhetik, vor der er die höchste Achtung hegt[2]), als eine „Theorie des Gefühls der Sinne, eine Logik der Einbildungskraft und Dichtung, eine Erforscherin des Witzes und Scharfsinnes, des sinnlichen Urteils und des Gedächtnisses, eine Zergliederin des Schönen, wo es sich findet, in Kunst und Wissenschaft, in Körpern und Seelen" definiert und die Schönheit als „sinnliche Vollkommenheit". Raphael Mengs definiert ähnlich in engem Zusammenhange mit Baumgarten in seinen „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei"[3]) die Schönheit als die „Vollkommenheit der Materie", oder als „sichtliche Vollkommenheit", wobei er hinzufügt, „daſs die Teile, welche gleichsam vollkommener an Schönheit sind, weniger Nutzen mit sich bringen, die aber, welche weniger Schönheit haben, nützlicher sind." Hagedorn beruft sich in seinen — im gleichen Jahre 1762 — erschienenen „Betrachtungen über die Mahlerey"[4]) direkt auf Baumgarten.

Für die vorliegende Untersuchung ist von spezieller Wichtigkeit, daſs auch die Lehrer Heinses von Baumgarten stark beeinfluſst sind. Es handelt sich hier um Wieland und Riedel. Wieland versuchte direkt die Tendenzen Baumgartens in einem poetischen Werke zu realisieren, nämlich in seinem Gedichte „Über die Natur der Dinge", das, mit einer Einleitung von dem bereits erwähnten Ästhetiker G. F. Meier versehen, 1752 in Halle erschien.[5]) Auf Riedel muſs ich hier mit einigen Worten eingehen, nicht etwa, weil seine Ansichten diese Beachtung erheischen würden, sondern weil er als Lehrer Heinses für diese Arbeit von Wichtigkeit ist. Er verfaſste eine zu ihrer Zeit sehr angesehene „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" (Jena 1767) und gab die Wiener Ausgabe von Winckelmanns „Geschichte der Kunst

---

[1]) Haym I 251.

[2]) Er nennt sie: „die fruchtbarste, schönste, neueste unter den abstracten Wissenschaften".

[3]) Reclam, Leipzig, S. 12—15.

[4]) Wiener Ausgabe vom Jahre 1785, I 10.

[5]) Stein, S. 367.

des Altertums“ heraus. Mit seiner Ästhetik befafst sich Herder in seinem vierten kritischen Wäldchen, das ganz Riedel gewidmet ist, und gelangt zum Schlusse zu folgendem herben, wenn auch im ganzen und grofsen gerechten Urteile: „Herr Riedel mag ein leichter, fähiger, geschickter Kopf sein; er mag auch in diesem Buch gute Sachen hie und da hingestreut haben: wer mag sie suchen? wer kann sie finden? Ein Lehrer der schönen Künste und Wissenschaften ist er so wenig, als Eulenspiegel ein Maler. Er kleckst uns eine Menge Begriffe hin ohne Richtigkeit, ohne Kenntnis, ohne Ordnung, ohne Fruchtbarkeit. Seine ganze Theorie ist ohne Data des Schönen in Wissenschaft und Kunst, ohne Unterscheidung dieser Erscheinungen, ohne alle Bestimmtheit der Begriffe, ohne genugsame Weite und Anpassuug der Ideen und Beispiele, ohne Plan und Ordnung in Teilen und im Ganzen, kurz ohne alle Kenntnis und Sinn des Schönen; unter allen bisherigen Theorien die elendeste, die verderblichste, und ach für unsere Zeit die gelobteste, die tiefsinnigste, die stolzeste, die vollkommenste.“ Der Hauptvorwurf, den er gegen ihn mit Recht erhebt, ist, dafs Riedel nirgends auf die Natur und das Wesen der Dinge eingeht, nirgends empirisch forscht, sondern immer nur von anderen entlehnt: „Er spricht über die Grazie aus Winckelmann und über die Naivität aus Moses (Mendelssohn) und über die Schönheit aus Baumgarten; von keinem aus der Natur.“

§ 4. Klassizisten und Empiriker.

Ich glaube genügend Beispiele dafür erbracht zu haben, wie die Baumgartenschen Formeln in dieser Zeit weiterwirkten. Und wenn wir in dieser Richtung alle damaligen Ästhetiker in Übereinstimmung sehen, wollen wir im folgenden in Kürze die beiden Hauptrichtungen erörtern, die — abgesehen von der akademischen Richtung Baumgartens, Meiers, Sulzers, Mendelssohns etc. — damals in Deutschland bestanden. Ich habe die Schule, die direkt an Baumgarten ansetzt, die akademische genannt, weil es ihr vor allem auf die Ästhetik als philosophische Disziplin und auf Zusammenfassung der Gesetze ankommt, während die meisten Vertreter der beiden anderen Richtungen, welche ich die der Klassizisten — der terminus steht schon seit langem fest — und die der Empiriker

nennen möchte, von anderen Berufen her in die Philosophie hereinkommen: als ausübende Künstler und Kunstwissenschaftler leisten manche von ihnen in der Ästhetik durch die grofse Erfahrung, welche ihnen zu gebote steht, viel Erspriefsliches und Anregendes; nur ist meist — vermöge ihrer philosophischen Umbildung und der durch diesen Umstand bedingten Unbeholfenheit — die Form, in der sie ihre Erfahrungen mitteilen, mangelhaft. Auf Zusammenfassungen kommt es ihnen weniger an. Nicht in den von ihnen aufgestellten Gesetzen und besonders nicht in den Begründungen dieser Gesetze liegt meist der Wert, sondern in dem reichen Erfahrungsmaterial, das hier und da mit grofsem Scharfsinn gesammelt ist, und in manchen durch gründliche Erfahrung und genaue Beobachtung gewonnenen Erkenntnissen.[1]) Ich sprach von zwei Richtungen: den Klassizisten und den Empirikern. Ich möchte, bevor ich auf die einzelnen Vertreter dieser Anschauungen eingehe, den Hauptunterschied betonen: die Klassizisten sehen als höchstes Ideal die Antike (Griechenland) an; der einzige Weg der Kunst ist die Nachahmung der Griechen. Die Empiriker weisen auf die Natur zurück; nicht die Griechen soll man nachahmen, sondern die Natur. Sie stehen gänzlich auf dem gesunden Boden der Empirie; und deswegen glaubte ich am besten zu tun, sie Empiriker zu nennen und nicht die „nationale Richtung", welcher Ausdruck einerseits zu leicht Mifsdeutungen ausgesetzt ist, andererseits zwar für die Germanistik vielleicht zutreffend sein mag, jedoch sicherlich nicht für die Philosophie. Klar ist ja, dafs diese Männer, da sie Deutsche sind, sich nach ihren Grundsätzen vornehmlich deutscher Kunst zuwenden, aber nicht um griechische Kunst und deutsche als Gegensatz handelt es sich in der Ästhetik dieser Zeit, sondern darum: sollen wir die griechische Kunst nachahmen oder die Natur.

---

[1]) „... Ja es kann auch geschehen, dafs man in einem solchen Forschungszweige zu gewisser Zeit überhaupt vorwiegend auf Sicherung eines reichen Tatsachenmaterials ausgeht, ohne dafs doch die Arbeit den wissenschaftlichen Charakter einbüfst." Marty „Was ist Philosophie?" Prag, 1897, S. 33. Das hier von der Nationalökonomie Gesagte kann man auch an dieser Stelle anwenden.

Hauptvertreter der beiden Richtungen sind:

Klassizisten: Winckelmann
Lessing
Mengs;

Empiriker: Klopstock
der junge Goethe
Herder
Heinse.

Hagedorn bildet die Vermittlung.

Zuerst soll die Richtung der Klassizisten kurz charakterisiert werden: Die drei Männer, welche die ästhetischen Anschauungen ihrer Zeit beherrschen, sind Winckelmann, Lessing und Mengs. Mit Recht nennt R. Muther[1]) Winckelmanns ganze schriftstellerische Tätigkeit einen grofsen Hymnus auf die wiedergefundene, wiederentdeckte Antike. Sein Hauptverdienst liegt in seiner berühmten „Geschichte der Kunst des Altertums“[2]), die — wenn auch heute längst veraltet — doch als Grundlage der Archäologie von fundamentaler Bedeutung ist. Durch dieses Werk zeigte er seinen Zeitgenossen die grofsen Schönheiten einer untergegangenen Kultur, und in seiner echten und tiefen Begeisterung gelang es ihm, auch das Publikum und vor allem die Künstler zu höchster Bewunderung mit fortzureifsen. Der Grundfehler liegt nicht vielleicht in seiner Begeisterung, sondern in seiner Überzeugung, dafs es möglich sei, diese Kultur unter ganz anderen äufseren und inneren Umständen wieder zu erneuern, und dafs jede andere a priori minderwertig sei. Am krassesten zeigt sich dies wohl in seiner These, dafs der „einzige Weg für uns, grofs, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten“ sei.[3]) Justi[4]) bemerkt hierzu, dafs dieser Satz weder dem Inhalte noch der Form nach neu und originell sei. Die Originalität könne nur in der Beweisführung liegen. Er kommt fast wörtlich so vor bei Labruyère:

---

[1]) „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert.“ München, 1893, I 105.

[2]) Ausgabe von Prof. Dr. Lessing, 2. Auflage. Leipzig, 1882 (zitiert: Winckelmann).

[3]) Winckelmann, S. 303.

[4]) Justi I 355.

„On ne saurait en écrivant rencontrer le parfait, et s'il se peut, surpasser les anciens, que par leur imitation.“ (Labruyère: Les caractères.) Und aus der Antike leitet er alle ästhetischen Gesetze ab und will sie nun allgemein anwenden. Dies führt ihn unter anderem zu der merkwürdigen Stellung, die er gegenüber der Malerei einnimmt, in der er den „edeln Contour“ (die Linie)[1]) mehr schätzt als alles Licht, Kolorit und Schatten, und wobei er[2]) „edle Einfalt und stille Gröfse“ mit Farblosigkeit[3]) und Kälte verwechselt und modernen Malern statt des Naturstudiums die Nachahmung griechischer Skulpturen anempfiehlt. Dafs ihm dadurch das Verständnis für ganze Gebiete der Malerei, z. B. für die Landschaft, völlig verschlossen blieb, ist nach dem vorhergehenden leicht begreiflich. Ebenso leicht begreiflich ist es, dafs er zu einer ungeheueren Überschätzung der Allegorie — sicherlich nicht im Sinne einer recht verstandenen Antike — gelangte, die er überall angewandt wissen wollte. Die ganze Mythologie wird ihm zu einem Gewebe von Allegorien[4]); ich will im folgenden nur einige Beispiele anführen von den Allegorien, welche er zur Darstellung anempfiehlt, wodurch wohl klar ersichtlich wird, wie sehr er das Wesen der Allegorie verkennt, indem er vom Beschauer entweder peinlich-genaue mythologische und philologische Kenntnisse verlangt, oder seine Allegorien

---

[1]) Justi III 158: „Also in der Linie liegt der Schönheit Quintessenz, in dieser in der Natur nicht existierenden und auch in keinem Gemälde übrigbleibenden, aber unentbehrlichen Hilfskonstruktion. Später hat er für die Formschönheit die Bezeichnung Linienschönheit (bellezza lineare) gewählt. Und zwar gelten ihm die Linien schöner Körper für schön an sich, sie haben ästhetischen Wert auch ohne die Beziehung ihrer Form auf das Wesen, von dessen Stoffen, Bau und Lebensfunktionen sie in der Natur das letzte Ergebnis sind; wir beurteilen sie ohne Rücksicht auf das Ding, das sie einschliefsen.“

[2]) R. Muther „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“. München, 1893, I 117.

[3]) Nur die weifse Farbe schätzt er hoch, die er an den griechischen Skulpturen vorfindet, denn davon — dafs sie bemalt waren — weifs er noch nichts. Er findet, dafs ein „schöner Körper desto schöner wird, je weifser er ist“. Als Grund für die hohe Schönheit der weifsen Farbe führt er an, dafs sie die ist, „welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt“. Winckelmann, S. 109.

[4]) Justi I 366.

so weit herholt, dafs an Stelle eines künstlerischen Genusses ein Rätsel-raten tritt. Er empfiehlt Mnemosyne oder die Erinnerung durch eine Berührung des Ohrläppchens mit der Hand zu charakterisieren, weil die Alten das Ohr dessen berührten, dem sie bezeugen wollten, dafs sie in seinem Gedächtnis zu bleiben wünschten. Diesem Gestus gibt er den Vorzug vor der weitaus anmutigeren Darstellung der Mnemosyne auf der Apotheose des Homer „in einer Frau, die das Kinn mit der einen Hand stützt, wie in ernstlichem Nachdenken geschieht", er findet sie „nicht deutlich und bestimmt genug".[1]) Das neue Jahr könnte durch einen grofsen Nagel dargestellt werden, welchen eine Gestalt an einem Tempel einschlägt. Dieser Nagel — clavus annalis — wurde in Rom zu Anfang eines jeden Jahres von dem Pontifex eingeschlagen.[2])

Eine viel gemäfsigtere Stellung nahm Lessing ein. Er gibt zu, dass „die Sinnbilder die Not erfunden habe".[3]) Ferner unterscheidet er unter den allegorischen Attributen solche, die des poetischen Gebrauches würdiger sind, von denen, die rein akzidentell hinzutreten. Erstere sind z. B. die Leier oder Flöte in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, während die letzteren z. B. der Zaun in der Hand der Mäfsigung, oder die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind. Und so wie in dieser Frage Lessing die „grofse Einseitigkeit" Winckelmanns nicht teilt, so tritt nirgends so scharf und krafs sein klassizistischer Standpunkt hervor, wie etwa in den Schriften Winckelmanns. Wohl ist er mit ihm einig in der unbedingten Verehrung der griechischen Plastik und in der Geringschätzung der Farbe und der Landschaftsmalerei, doch zeigen seine Briefe aus Hamburg — wie Dr. Helene Stöcker[4]) mit Recht erwähnt — „dass er selbst auch als unbefangen Geniefsender seine eigenen starren Theorien vergessen konnte." Über sein ästhetisches Hauptwerk — den „Laokoon" — wird sich im Laufe der Arbeit noch mehrfach

---

[1]) Nach Justi III 241.

[2]) Stein, S. 310 ff.

[3]) Lessing „Laokoon" Kap. X. Betreffs Lessing verweise ich auf das grundlegende Werk von Erich Schmidt. Berlin, 1884. 1886. 1892.

[4]) Helene Stöcker „Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts". Berlin, Palaestra, S. 31 (zitiert: Stöcker).

Gelegenheit finden zu handeln. Betreffs des darin erörterten Grundproblems, ob die Poesie nur Handlungen darstellen dürfe, oder ob sie auch die Berechtigung habe, Farben und Formen zu schildern, verweise ich auf den erschöpfenden Aufsatz von Professor Dr. A. Marty über: „Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen.“ [1])

Als dritter in der Reihe der Klassizisten steht Raphael Mengs da. Seine „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“ [2]) erschienen 1762, also noch vor Winckelmanns Hauptwerk, aber völlig von ihm beeinflufst und ihm gewidmet. „Winckelmanns Grundsätze und Erkenntnisse sind darin mit vollem Bewufstsein zu Leitsternen der Kunst gemacht, und so ist Mengs der eigentliche Begründer des deutschen Klassizismus geworden. Seine Auffassung hat die Richtung der Akademien auf lange Zeit bestimmt.“ [3])

Allen dreien ist die Überzeugung gemeinsam, dafs „Schönheit der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst sei.“ [4]) Inwieweit dieser Satz richtig ist und wie er zu falschen Auslegungen Anlafs gab, soll im zweiten Teile erörtert werden und zwar an der Stelle, wo Heinses Anschauungen über den Zweck der Künste dargelegt werden.

Im gleichen Jahre, in dem das Werk Mengs' erschien, erschienen auch Christian Ludwig von Hagedorns „Betrachtungen über die Mahlerey“. Hagedorn bildet den Übergang von der Richtung der Klassizisten zu derjenigen der Empiriker. Sein System — sagt Volbehr [5]) — kennzeichnet sich durch schrankenlose Weitherzigkeit. Allen sucht er gerecht zu werden und niemandem will er entgegentreten. Auch er geht von einer hohen Wertschätzung der Antike aus: „Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichsam durchdrungen

---

[1]) Dr. A. Marty „Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes“. Wien, 1879. Anhang II. Ich möchte es hier nicht unterlassen auf folgende kleine, neue Arbeit hinzuweisen: Adolf Frey „Die Kunstform des Lessingschen Laokoon“. Stuttgart, Cotta, 1905.

[2]) Leipzig, Reclam.

[3]) Stöcker, S. 30.

[4]) Justi III 148.

[5]) Volbehr, S. 62.

zu seyn, Muster in der Natur aufsuchen wollen: das hiefse eines gebahnten Weges muthwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen und Hecken auszuspüren.“ [1]) Sofort fügt er jedoch hinzu: „Die Antike, diesen Leitfaden der gröfsten Künstler, nicht nach Würden schätzen, oder ihn, ohne Verbindung mit der immerblühenden Natur, blindlings verehren wollen, heifst in beyden Fällen die Augen wo nicht gar verschliefsen, doch den Sinn der Alten verfehlen. Nur mit der Bedingung, Natur und Antike zu verbinden, sind uns Muster gegeben.“ [2]) Und wenn wir in Bezug auf die Zeichnung der Antike folgen sollen, so bleibt doch „in Absicht auf die Farbengebung, worin Titian sich so vortrefflich erwiesen hat, allemal die Natur der vornehmste Unterweiser“. [3])

Hier also finden wir ein Kompromifs geschlossen zwischen beiden Richtungen: malen lerne man nach der Natur, zeichnen nach der Antike! Und wenn wir jetzt die zweite Richtung nur kurz kennzeichnen wollen, so können wir dies mit den Worten tun, die Rousseau seiner Zeit zurief, allerdings in ganz anderem Sinne. Es sind dies die Worte: „Zurück zur Natur!“ warum denn die Natur durch die Augen der Griechen sehen und nicht mit eigenen Augen vorurteilsfrei studieren? warum denn nicht selbst Erfahrungen sammeln und die gewonnenen Erkenntnisse verwerten? warum müssen wir denn uns an das Vorurteil kehren, dafs alle Entwicklung hinter uns liegt und wir nur die Kunst einer längst versunkenen Kulturepoche nachahmen können?

Der gröfste Philosoph des Altertums, Aristoteles, hatte bereits auf die Wichtigkeit der Naturnachahmung hingewiesen und gezeigt, dafs alle Kunst aus der Freude an der Nachahmung hervorgegangen sei. Die hervorragendsten Künstler der Renaissance haben auf das Eifrigste selbst die Natur studiert und auf die Unerlässlichkeit dieses Studiums aufmerksam gemacht. Von Leonardo da Vinci besitzen wir anatomische Zeichnungen, die heute noch ihren wissenschaftlichen Wert besitzen sollen. „Die Werke der besten Künstler“ sollen

---

[1]) Wiener Ausgabe, 1785, I 86.
[2]) Ebenda, 1785, I 87.
[3]) Ebenda, 1785, I 88. 89. 89.

nach ihm nicht mehr sein, „als Spiegelbilder der schönsten, wirklichen Formen".[1]) Die gleichen Ansichten teilt Albrecht Dürer: „Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reifsen, der hat sie." „Aber je genäuer dein Werk dem Leben gemäfs ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint."[2])

Und jetzt ertönte dieser Ruf von neuem und heftiger denn je, als begreifliche Reaktion gegen den ungeheueren Druck, mit dem die Winckelmannschen Sätze auf ihrer Zeit lasteten. Als erster ist hier Klopstock zu nennen.[3]) Scharf und fest klingen seine Worte: „Hochverrat ist es, wenn Einer behauptet, dafs die Griechen nicht könnten übertroffen werden." Doch eines schädigt allerdings die Festigkeit seiner Behauptungen; auch er ist nicht gänzlich vorurteilslos — und das mufs betont werden —: es sind nicht nur wissenschaftliche Gründe, die ihn leiten, sondern zum grofsen Teile sein glühender Patriotismus. Weit ruhiger urteilt der junge Goethe; in gleicher Weise verehrt er Rembrandt, Raphael, Rubens, die Antike und die Gotik. „Seine Flugschrift ‚Von Deutscher Baukunst' ist nicht ein Beweis einseitiger Wertschätzung gotischer Kunst, sondern der Beweis tiefblickender kunstwissenschaftlicher Erkenntnis."[4]) Überall verehrte und huldigte er dem Schönen, woher es auch immer kam. Doch nicht lange währte dieser Standpunkt Goethes. Aus Italien kam er als Schüler und Anhänger der Winkelmannschen Kunstschriften zurück[5]): „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt

---

[1]) „Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet." Nach den veröffentlichten Handschriften. Auswahl, Übersetzung und Einleitung von Marie Herzfeld. Leipzig, 1904. Ich möchte an dieser Stelle auf dieses Buch nachdrücklichst verweisen, da es in jeder Beziehung eine Fülle von Anregungen bietet.

[2]) Lange und Fuhse „Dürers schriftlicher Nachlafs". Halle, 1893, S. 226. S. auch H. Wölfflin „Die Kunst Albrecht Dürers". München, 1905, S. 305 ff.

[3]) Muther „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert". München, 1893, I 109. — Stöcker, S. 50 ff.

[4]) Volbehr, S. 121. Ich nehme hier Gelegenheit, auf folgende Arbeit zu verweisen: Dr. W. Bode „Goethes Ästhetik". Berlin, 1901.

[5]) Muther „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert". München, 1893, I 108.

sich, der da glaubt sie sei deutsch.“ Er wollte lieber „kalte idealistische Manier als Natürlichkeit und hielt die griechische Kunst für das unbedingt mustergiltige Vorbild“. Die beiden Männer aber, die ihr ganzes Leben hindurch den Kampf nicht gegen die Antike, wohl aber gegen ihre einseitige Betonung in der Ästhetik, sowie gegen jeden Aberglauben in der Kunst führten, sind: Herder und Heinse. Über Herders Schaffen (auch mit eingehender Berücksichtigung seines ästhetischen Wirkens) besitzen wir das umfangreiche Werk von Haym, auf das ja bereits des öfteren verwiesen wurde.[1]) Auch die Heinse-Literatur hat in den letzten Jahren stark zugenommen, doch wie bereits in der Einleitung betont wurde, mangelt es noch immer an einer Zusammenfassung vom ästhetisch-philosophischen Standpunkte,[2]) die es dem Fachmanne ermöglicht Einblick zu gewinnen in das so reiche und anregende Schaffen dieser seltsamen Persönlichkeit. Auf die bisweilen überraschend nahe Verwandtschaft mit Herder — obgleich die beiden einander geradezu feindlich gegenüberstanden — will ich im zweiten Teile von Fall zu Fall eingehen.

§ 5. Fremde Einflüsse auf die Zeit.

Noch auf eines soll hier aufmerksam gemacht werden, nämlich dafs zu keiner Zeit vorher fremde Literaturen einen so grofsen Einfluss auf das Schaffen in Deutschland genommen haben wie zu der Zeit, von der diese Arbeit handelt. Die Wissenschaft erhält einen kosmopolitischen Zug. Allenthalben werden die Resultate der Forschung verglichen, man studiert fremdsprachige Werke ebenso wie einheimische, und in grofser Anzahl werden Übersetzungen von allen möglichen Werken hergestellt. Ich kann darauf nur mit wenigen Worten eingehen, da diese Untersuchungen selbst eine ganze Abhandlung verlangen würden, und dies uns viel zu weit von unserem Thema abbringen würde.

---

[1]) Aufserdem eine, allerdings minderwertige und keine neuen Aufschlüsse bringende Würzburger Dissertation von Dr. D. Bloch „Herder als Ästhetiker“. Berlin, 1896. Auch auf die diesbezüglichen Werke Prof. Dr. Kühnemanns sei hier verwiesen.

[2]) Überdies wurde die Mehrzahl seiner Werke in dieser Hinsicht überhaupt noch nicht behandelt.

In drei Gruppen lassen sich diese fremden Einflüsse scheiden; nämlich die, welche a) vom Altertume, b) von Frankreich und c) von England herrühren.

a) Vor allem wirkt die „Poëtik“ des Aristoteles. H. Stich[1]) hat den Einfluſs dieser Poëtik auf Lessing, Goethe und Schiller nachgewiesen. Jedoch auch Herder nahm zu ihr Stellung,[2]) und Heinse ist gänzlich Aristoteliker, worüber sich noch vielfach Gelegenheit finden wird eingehender zu handeln. In geringerem Maſse wirkt die „ars poëtica“ des Horaz nach, hauptsächlich durch Vermittlung b) der Franzosen, vornehmlich durch Boileau. Über die Bedeutung der französischen Klassizisten berichtet ausführlich v. Stein in seiner „Entstehung der neueren Ästhetik“.[3]) Sehr geschickt wies er nach, wie Port-Royal den Zusammenhang zwischen Boileau einerseits und Descartes andererseits vermittelt. Wie sehr Diderot auf Lessing einwirkte, ist bekannt,[4]) ebenso daſs Goethe seinen „Versuch über die Malerei“ übersetzte und mit Anmerkungen begleitete. Mehr jedoch als sämtliche französische Ästhetiker — von denen noch Batteux besonders zu erwähnen wäre — beeinfluſst Rousseau die deutsche Ästhetik seiner Zeit. Es ist dies weniger eine direkte Beeinflussung durch bestimmte Gesetze, als eine mittelbare durch alle seine Lehren, die gerade in ihrer Einseitigkeit — nicht trotz, sondern wegen ihr — von jener groſsen Wirkung waren und zum Nachdenken über die bestehenden Verhältnisse auch die anregen mussten, die vielleicht zu kühl und sachlich geschriebenen, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen gar nicht Stellung genommen hätten. Die wilde Leidenschaftlichkeit dieser Lehren musste vor allem auf die jungen Leute wirken, und so werden wir denn sehen, welch tiefen Einfluſs Rousseau auf den jungen Heinse nahm, und wie es ihm erst allmählich gelang diesen Einfluſs abzuschütteln. — c) Die Einflüsse von England her kommen für die vorliegende Arbeit weniger in Betracht.

---

[1]) Leipzig, Reclam. — Vgl. O. Harnack „Die klassische Ästhetik der Deutschen“. Leipzig, 1892, S. 94 ff. — Schmidt „Lessing“. I 329 ff. II 1—113.

[2]) Haym, II 770.

[3]) Stein, S. 1—81.

[4]) Hugo Göring: Einleitung zum 10. Bande der Lessing-Ausgabe von Cotta (Stuttgart).

Dr. Max Dessoir ist ihnen näher nachgegangen und zeigte vor allem, wie stark Shaftesbury auf die Zeit einwirkte.[1]) Zu erwähnen ist ferner, dafs die schriftstellerischen Arbeiten des Malers Sir Joshua Reynolds bald nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übertragen wurden.[2]) Helferich Peter Sturz, einer der besten Prosaschriftsteller seiner Zeit, von von dem wir auch gelegentliche, sehr feinsinnige Bemerkungen über ästhetische Fragen besitzen, bezieht sich in seinen Arbeiten direkt auf Reynolds.[3]) Es ist auch sehr wahrscheinlich, dafs Heinse seine Schriften kannte bei dem starken Interesse, das er seinen Gemälden entgegenbrachte, und bei der grofsen Verbreitung, deren sich die deutschen Übersetzungen erfreuten.[4])

* * *

Ich hoffe, dafs diese gedrängte Übersicht über das ästhetische Schaffen dieser Zeit genügen wird, um das Folgende verstehen, begreifen und würdigen zu können. Gegen den Vorwurf der Oberflächlichkeit, so vieles auf wenigen Seiten zusammengefafst und manch wichtiges kaum gestreift zu haben, glaube ich dadurch geschützt zu sein, dafs es mir ja nicht darauf ankam eine Geschichte der Ästhetik dieser Zeit zu schreiben. Gerade ich, der ich durch längeres Studium ein wenig in der ästhetischen Literatur bewandert bin, weifs die Schwierigkeiten zu würdigen, die sich einer solchen Aufgabe entgegenstellen. Mir kam es darauf an auf das Folgende vorzubereiten, und inwiefern dies geschah, wird wohl dem Leser nicht entgangen sein. Und wenn es mir gelungen ist

---

[1]) Dessoir, S. 3. 4. 6. 8. 9 etc. — Vgl. ferner G. von Gizycki „Die Philosophie Shaftesburys". Leipzig und Heidelberg, 1876.

[2]) Vgl. Dessoir, S. 15, Anmerkung. Einige seiner Hauptlehren sind verwendet in Franz Brentanos Vortrag über „Das Genie" (Leipzig, 1892), wo er ihn „zu den vornehmsten Förderern der Ästhetik auf dem malerischen Gebiete" rechnet, S. 15 ff.

[3]) Im Insel-Verlage zu Leipzig erschien 1904 eine Auswahl seiner „Kleinen Schriften", herausgegeben und eingeleitet von Dr. Franz Blei. Über ihn Koch (1879).

[4]) Eine neue deutsche Übersetzung der Akademischen Reden Reynolds besorgte Dr. Leisching (Leipzig, 1893).

ein wenig Übersicht in die grofse Fülle gebracht und das Wichtigste mit knappen Worten hervorgehoben zu haben, soll es mir zu grofser Freude gereichen. Im übrigen wird sich im folgenden vielfach Gelegenheit finden auf die Anschauungen mancher bereits erwähnter Ästhetiker vergleichsweise einzugehen, und dadurch wird wohl noch einiges vertieft und geklärt werden.

II. Teil.

Johann Jakob Wilhelm Heinse.

Bezüglich der einschlägigen Literatur verweise ich auf Gödekes „Grundrifs zur Geschichte der deutschen Dichtung“ 2. Auflage (IV 340 ff.) und auf Dr. K. D. Jessens „Heinses Stellung zur bildenden Kunst“ (Berlin, Palaestra, XXI 1902) Seite: XVII ff. Seither erschienen:

Dr. Emil Sulger-Gebing: „Wilhelm Heinse“ (München 1903) [zitiert: Sulger-Gebing].

Dr. Helene Stöcker: „Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts.“ (Berlin, Palaestra, XXVI 1904) [zitiert: Stöcker].

Dr. Franz Blei: „Fünf Silhouetten in einem Rahmen“ (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz), Berlin 1905, „Die Literatur“ XIII.

Wilhelm Heinse: Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Dr. Carl Schüddekopf (Insel-Verlag, Leipzig). Bisher erschien der II., IV., V., VI u. IX. Band. Berechnet ist diese Ausgabe auf zehn Bände [zitiert: Heinse].

§ 1. Biographie.

Es kommt mir hier nicht darauf an die Zahl der Heinse-Biographien[1]) um eine zu vermehren; da aber eine „umfassende und abschliefsende, allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Biographie noch fehlt“,[2]) sehe ich mich genötigt eine kurze Einleitung vorauszuschicken, die vornehmlich auf Heinses philosophischen Werdegang Rücksicht nehmen soll; ein Umstand, auf den die bisherigen biographischen Arbeiten viel zu wenig Wert legten.

---

[1]) Laube (1838), Schober (1882), Rödel (1892).

[2]) Sulger-Gebing: Einleitung.

Geboren wurde Johann Jakob Wilhelm Heinse am 15. Februar 1746[1]) zu Langewiesen in Thüringen. Sein Vater war daselbst Bürgermeister, Stadtschreiber und Organist, daher wenigstens einigermaſsen musikalisch gebildet, und der „Umstand, daſs er bei einer Feuersbrunst zunächst nur sein Klavier und seine Bücher rettete, zeigt, wie hoch er sie schätzte“.[2]) Diese Liebe zur Musik zeigte sich auch frühzeitig beim jungen Heinse zugleich mit einem Hang zu Reflexionen und einer fast leidenschaftlichen Verehrung der Natur. Die Philosophie ist ihm, wie er in einem seiner Jugendgedichte versichert, nur eine Schwärmerei, der man mit dem Munde beistimmen kann.[3]) Eines jedoch steht bereits klar vor ihm — wohl eine Frucht frühzeitiger Lektüre der Werke Rousseaus — daſs nur die Natur seine Führerin und Lehrerin sein soll.

Im Jahre 1767 kam er an die Universität Jena, um auf väterlichen Wunsch Rechtswissenschaft zu studieren. Dies tat er aber nicht, sondern dichtete und musizierte und begann sich auch mit philosophischen und darunter auch mit ästhetischen Problemen zu beschäftigen und zwar unter der Leitung von Professor Riedel. Durch ihn wurde Heinse in das Studium Winckelmanns und damit in das der Antike eingeweiht; hier lernte er auch die verschiedenen ästhetischen Lehrgebände und Lehrsätze kennen. Allerdings war der oberflächliche und seichte Riedel kein geeigneter Lehrer, und vieles von der phrasenhaften Art der Jugendschriften Heinses, welche er erst ganz allmählich überwand, mag darin seinen Grund finden. Daſs er zu Riedel in näheren persönlichen Beziehungen stand, beweisen zahlreiche Briefstellen[4]) und vor allem die Tatsache, daſs Riedel, als er von Jena nach Erfurt übersiedelte (im Jahre 1769), Heinse mitnahm und ihn Wieland vorstellte, an den sich nun Heinse eng anschloſs, da er in dessen Schriften eine Bestätigung seiner eigenen Ideen vorfand.[5]) Wieland

---

[1]) Dr. Karl Schüddekopf „Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse“. Weimar 1895, 2 Bände (zitiert: Schüddekopf), II 23. 207.

[2]) J. Schober „Wilhelm Heinse“. Leipzig, 1882, S. 6 (zitiert: Schober).

[3]) Schüddekopf II 255.

[4]) Schüddekopf I 52, 60, 61, 68 etc.

[5]) Schober (15) gibt eine Charakteristik der Schriften Wielands aus dieser Zeit; und wenn ich ihr auch nicht ganz beistimmen kann, so teile ich sie zur Orientierung dennoch mit: „Wieland überraschte die staunende

eröffnete eben seine Vorlesungen mit Betrachtungen „Über die Geschichte der Menschheit“ nach Iselin,[1]) nebst Erläuterungen von Montesquieus „Esprit des lois“.[2]) Aufserdem war Heinse, wie aus den Briefen hervorgeht, mit den Werken Rousseaus wohl vertraut, ohne jedoch seine krasse Einseitigkeit zu teilen, denn er betont, dafs er sich zu der „Sekte der feinen Rousseauisten“[3]) schlagen möchte, welche zwar auch dem Grundsatze „zurück zur Natur!“ huldigte, ihn jedoch mit Wissenschaft und Kunst zu vereinigen strebte, indem sie nach einer naturgemäfsen Wissenschaft und Kunst trachtete.

Von Wieland gefördert verfafste Heinse die „Sinngedichte“, welche 1771 nach der Auswahl, welche Gleim getroffen hatte, erschienen. Gleim wird von nun ab sein Gönner, da Heinse sich in überaus schlechten pekuniären Verhältnissen befindet. Und wenn auch damals Wieland über Heinse an Jacobi schrieb: „Er hat unendlich viel Genie, einen philosophischen Genius, der nur noch mehr Ausbildung und Politur von nöten hat, um ihn grofser Dinge fähig zu machen“,[4]) so begann doch damals bereits jene Entfremdung zwischen Wieland und Heinse, die bald zum gänzlichen Bruche führte. Und wenn sie auch später wieder in nähere Beziehungen traten — indem Heinse für Wielands „Teutschen Merkur“ arbeitete — so entstand doch kein intimes, freundschaftliches Verhältnis mehr;

Welt mit seiner freigeistigen „Nadine“ und den lüsternen „komischen Erzählungen“, mit der frivolen Romantik des „Don Sylvio“ und dem modernen Griechentum des „Agathon“, mit der starken Sinnlichkeit des „Idris“ und der leichten Grazienphilosophie der „Musarion“. Er wollte dadurch zeigen, dafs seine Ansichten gegen früher andere geworden waren. Er lehrte durch dieselben, dafs der Mensch nicht geschaffen sei, um der Sinnlichkeit den Rücken zu kehren und in der übersinnlichen Welt allein Befriedigung zu suchen, sondern dazu, dafs er die Lebensgüter geniefse und sich in gerechter und vernünftiger Weise an Natur und Kunst ergötze. Das mühselige Forschen und Grübeln über dunkle Gebiete sei überflüssig, denn quälende Zweifel stören nur die Seelenruhe, welche uns so gerne von der gütigen Gottheit gewährt werde.“

[1]) J. Iselin (in Basel 1728—1782) Verfasser einer „Geschichte der Menschheit“ (1764—1770) Zürich. Auch er sieht in der Natur das einzige Glück. Über ihn: Miaskowski (Basel 1875).

[2]) Schober 16.

[3]) Schüddekopf I 15.

[4]) Schober 23.

die Kluft, die zwischen beiden lag, war zu grofs, um überbrückt zu werden. Die Heinse-Biographen geben sich alle Mühe die ganze Schuld auf Wieland zu wälzen, während Bernhard Seuffert[1]) wieder eine Ehrenrettung Wielands versucht. Die Frage ist für diese Arbeit von geringerer Bedeutung, soll daher nur kurz gestreift werden. Meiner Meinung nach liegt auf keiner Seite eine Schuld, denn der Streit dreht sich nicht um persönliche Angelegenheiten, sondern um künstlerische und wissenschaftliche Anschauungen. Wieland, der mit den Lehren der Antike und der Philosophie blofs tändelte und sie als zierlichen Aufputz für seine Werke verwendete, musste vor seinem eigenen Schüler erschrecken, der plötzlich Ernst machte und die Lehren, die er von Wieland empfangen, zu seiner ganzen damaligen Lebens- und Weltanschauung verarbeitete. Laube sah dies bereits ein und schrieb: „Heinse zog die Konsequenzen aus den Anschauungen Wielands.“[2]) Und etwas Unangenehmeres konnte Wieland nicht begegnen. Er spielte mit dem halb Entkleideten, und er war darin ganz ein Kind seiner Zeit[3]); und wenn nun Heinse das Nackte als das Natürliche feierte und sich nicht scheute es darzustellen, ja sich sogar in diesen Schilderungen gefiel, so mufste Wieland erschreckt sein über die Verirrung, die er gestiftet, und so wandte er sich entrüstet von seinem Schüler ab, der so wie so bald aufhörte sein Schüler zu sein und sich allmählich zur Selbständigkeit durchrang, wenn wir ihn auch noch in den nächsten Jahren unter dem Einflusse Wielandscher Anschauungen sehen.

Heinse schloss sich nun, als alle Bemühungen eine passende Stelle zu finden fehlschlugen, zwei abenteuernden Gesellen als Reisebegleiter an. Es waren dies ein Hauptmann von Liebenstein und ein Graf von Schmettau. Aus verschiedenen Briefstellen geht hervor, dafs Heinse nicht gern und nur der ärgsten Not gehorchend in diesen Dienst eintrat und dafs er die Beiden für ehrliche und rechtschaffene Leute hielt.

---

[1]) Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, VI. Band, 1893, 212—251.

[2]) Heinrich Laube „Heinses sämtliche Schriften“. Leipzig 1838; 10 Bände (zitiert: Laube) I, Einleitung 42.

[3]) Vgl. Sulger-Gebing 25.

Von ihnen gezwungen verfaſste er jene Übersetzung der Begebenheiten des Enkolp aus dem Petronius (1772), aus der ihm hernach der schwerste Vorwurf gemacht wurde und zwar mit Unrecht, denn sie geschah nicht freiwillig, und die frivolen Anmerkungen stammen von der Hand des Herrn von Liebenstein. Wie sehr im übrigen Heinse diese Übersetzung bereute, geht am klarsten aus einem Briefe an Wieland hervor[1]): „Sie wird mir, so lange ich lebe, ein Ärgernis sein; denn ich werde den Unverständigen niemals begreiflich machen, daſs man der unschuldigste Mensch sein und doch in seinem zwanzigsten Jahre vor Verzweiflung und brausender Jugend berauscht, zu einer solchen Ausschweifung seinen Genius von elenden Menschen, deren Phantasie ein ewiger Cunnus ist, verführen lassen könne.“ In diese Zeit fällt auch die Bearbeitung von Dorats „Cerises“ (Kirschen), die er auf Gleims Wunsch und in seinem Auftrage ausführte. Sobald es gieng löste er seine Beziehungen zu den beiden Männern und kehrte in seine Heimat nach Langewiesen zurück, wo eben eine Feuersbrunst sein väterliches Besitztum und viele Anwesen zerstört hatte. Er sucht die Trauernden durch Musik zu trösten und teilt das wenige, das er besitzt, mit ihnen, denn einer seiner ersten Grundsätze ist — wie er schreibt[2]) — „die Unglücklichen so glücklich zu machen zu suchen, als ich kann; und mit den Glücklichen ihr und mein Glück zu theilen ohne es ihnen zu beneiden, oder zu rauben zu suchen“.

Durch Vermittlung seiner Freunde erhielt nun Heinse eine Hauslehrerstelle bei Herrn von Massow in Quedlinburg, wo er seine auſserordentlichen Kenntnisse alles Theoretischen in der Musik erwarb.[3]) Bald jedoch übersiedelte er nach Halberstadt, wo er in gleicher Stellung verblieb[4]) und wo sein „lieber Vater Gleim“ wohnte. Hier hebt nun ein reges literarisches Leben an. Der Halberstädter Dichterkreis — die „Büchse“ — wird gegründet, dem unter anderen Heinse, Gleim,

---

[1]) Schober 201.

[2]) Schüddekopf I 189.

[3]) Dr. R. Rödel „Wilhelm Heinse“ (Leipzig 1892). Schüddekopf I 117. Sulger-Gebing 3.

[4]) Schüddekopf I 241.

Georg Jacobi und Klamer Schmidt angehören.[1]) In dieser Zeit erschien Heinses erstes gröfseres Werk „Laidion“ (1774), das noch stark von Wieland beeinflusst ist. Trotzdem es in Griechenland spielt und voll griechischer Philosophie ist — Plato, Aristipp — so bekennt er doch selbst, dafs er die griechischen Philosophen nur aus Gesprächen und vom Hörensagen kennt, nur mit den Dichtern habe er sich beschäftigt.[2]) Die Arbeit fand viele Gegner, aber auch reichen Beifall.[3]) Bald sah Heinse selbst seine Oberflächlichkeit ein und gesteht: „Ich weifs nicht mehr so viel von Griechenland, als ich damals fühlte!“[4]) Und wenn er bis jetzt in allen Gebieten eigentlich nnr dilettiert hatte, konzentriert er nun seine Aufmerksamkeit auf ästhetische Probleme. Jetzt verlässt er sich nicht mehr auf Gespräche und Hörensagen, sondern nur auf seine eigenen Erfahrungen. So reift er, wird selbständig und nimmt nicht mehr alles blind hin; seine kritische Fähigkeit erwacht, sein feines Kunstverständnis wird geweckt und seine reiche Begabung für die Ästhetik kann sich entfalten.

Diesen Umschwung in seinen Anschauungen brachte die Kenntnis der Düsseldorfer Gemäldegallerie mit sich. Im Jahre 1774 war er nämlich mit Jacobi nach Düsseldorf übersiedelt betreffs Gründung der „Iris“, einer belletristischen Zeitschrift, deren Hauptredakteur er wurde. Arbeiten für die „Iris“ und Übersetzungen aus dem Italienischen nahmen seine Zeit in Anspruch; seine Mufsestunden verbrachte er in der Gemäldegallerie. Die Frucht dieser Beschäftigung sind die sogenannten — an Gleim gerichteten — „Düsseldorfer Gemäldebriefe“, welche zuerst im „Teutschen Merkur“ erschienen. Mit ihrer kunstwissenschaftlichen Bedeutung[5]) haben wir uns hier nicht

---

[1]) Schüddekopf I 246.

[2]) Schober 47.

[3]) Goethe äufserte sich z. B.: „Das ist ein Mann — dergleichen Fülle hat sich so leicht mir nicht dargestellt, man mufs ihn bewundern oder mit ihm wetteifern.“ Schüddekopf II 14.

[4]) Laube VIII 143.

[5]) Darüber handelten vornehmlich Dr. Jessen und Dr. Stöcker in ihren bereits öfter erwähnten Arbeiten, ferner Prof. Dr. Sulger-Gebing in einem Aufsatze über „Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst“. In der Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch.

zu beschäftigen. Ebenso kann hier von der formal-künstlerischen Seite dieser Briefe nicht gehandelt werden; und auf ihre ästhetische Bedeutung hin sollen sie im dritten Kapitel geprüft werden. Über die Aufnahme, welche diese Briefe anfänglich beim Publikum fanden, beklagt sich Heinse mit Recht: „Man liest so etwas, wie ander Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium hat vorhergegangen seyn müssen, eh es daseyn konnte; und wie wenig gründliches und zweckmäſsiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden.“ [1]) Auch aus dieser Stelle geht hervor, wie viel Arbeit und echtes empirisches Forschen in diesen Briefen liegt. Jetzt begnügt sich auch Heinse nicht mehr mit seiner mangelnden Kenntnis der griechischen Philosophen: zum erstenmale studiert er genau die Werke Platons und vor allem die des Aristoteles [2]).

Die „Iris“ stellte bald ihr Erscheinen ein. Heinse genoſs jedoch die ihm von Gleim und Jacobi gern gebotene Unterstützung weiter. Immer heftiger und leidenschaftlicher wird seine Sehnsucht nach Italien. [3]) Endlich geht sie in Erfüllung. Im Juni 1780 tritt er die Reise an. „Den auſserordentlichen Schritt zur Förderung des Charakteristischen aus der verschwommenen Allgemeinheit gewann er wirklich in Düsseldorf“ sagt mit vollem Rechte Laube. [4])

Bewuſst genieſst er die Schönheiten Italiens; in seinen freien Stunden übersetzt er Ariost und Tasso. Im August 1781 gelangt er nach Rom. Hier wird er ein intimer Freund des Malers Müller, den die Literatur den ersten Romantiker nennt, und verkehrt viel mit „Maximilian Klinger, dem einst so lärmenden Sturm- und Drang-dramatiker, der nun in russischen Diensten stehend, als Reisebegleiter des Groſsfürsten Paul Italien besuchte“. [5]) Von einiger Wichtigkeit sind seine an

---

Neue Folge. Bd. XII, S. 324—353. Da diese Arbeiten auch manches für die Ästhetik Heinses Wichtige enthalten, werden wir im folgenden noch wiederholt auf sie zurückkommen.

[1]) Schüddekopf II 55.

[2]) „ich verfolge den Stagyriten in seine Höhen, nachdem ich meinen Geist in den Strömen von Platons Weisheit gebadet“. Schüddekopf: II 77.

[3]) Schüddekopf II 82, 88, 92, 106, 109, usw.

[4]) Laube I Einleitung 65.

[5]) Sulger-Gebing 4.

Gleim gerichteten „Römerbriefe“ und die vielen Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit. Ursprünglich hatte er die Absicht in Rom eine grofse, deutsche Kunstzeitschrift zu gründen. Dieser Plan kam aber nicht zur Ausführung, so dafs er 1783 wieder nach Düsseldorf zurückkehren mufste. Von hier aus unternahm er mit dem kunstsinnigen Grafen von Nesselrode, den er wiederholt in seinen Briefen erwähnt, eine Reise nach Holland.[1]) Jetzt erst — knapp vor seiner Reise — vollendete er seinen grofsen Roman „Ardinghello“, der im Jahre 1787 erschien, nachdem einzelne Teile bereits früher in Bojes „Teutschem Museum“ abgedruckt wurden. Dieser Roman gilt als Heinses hervorragendste dichterische Leistung; doch darauf will ich nicht näher eingehen, sondern nur erwähnen, dafs er durch dieses Werk der Begründer des deutschen Kunstromans wurde, und dafs an seiner reifen, ruhigen Prosa Goethe sich bildete. Auch dieses Werk fand begeisterte Freunde und scharfe Gegner; hier sei nur ein Urteil angeführt, das in der Mitte steht, und das mir das richtigste zu sein scheint. Es hat dies Hettner gefällt in seiner „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts“:[2]) „Dieser Roman ist trotz aller seiner künstlerischen Mängel und seiner haltlosen Tollheiten und Überstürzungen nichtsdestoweniger eine der merkwürdigsten und geistvollsten Schöpfungen der deutschen Literatur“. Im Vergleich zur Laidion ist der Umfang der Betrachtungen beschränkt; es handelt sich jetzt nur um kunstwissenschaftliche und ästhetische Probleme. Der Inhalt aber ist vertieft; sein Urteil ist reif und sicher geworden. Er plaudert nicht über Kunstfragen, sondern spricht aus reicher, durch manche Arbeit gewonnener Erfahrung. Wohl lassen sich mancherlei Einflüsse nachweisen; er hat sie jedoch verarbeitet und steht ihnen kritisch gegenüber. Man wollte auch viel Ethisches und Staatsphilosophisches in diesem Werke finden. Doch war es meiner Meinung nach Heinse nicht darum zu tun. Was er anstrebte ist eine ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts zu einem Leben in Schönheit. Der Fehler liegt in dieser Frage darin, dafs er die Grenzen der Ästhetik

---

[1]) Schüddekopf II 233.

[2]) 4. Auflage. 1894. III 260.

zu weit zog, wie es in neuerer Zeit etwa Herbart tat. Dadurch will er dann Probleme lösen, die ästhetisch nicht zu lösen sind, und faſst sie zu äuſserlich, indem er bei der Erscheinung bleibt. Beeinfluſst ist er in seinen diesbezüglichen Anschauungen von Rousseau und Plato; gewisse Analogien finden sich auch zu dem Werke: „De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia" des englischen Staatsphilosophen Thomas Morus, da die „glückseligen Inseln" Heinses eine groſse Ähnlichkeit mit der Insel Utopia des Morus aufweisen. Möglicherweise handelt es sich lediglich um zufällige Analogien, die in dem Studium Platos, das beide mit Eifer betrieben, ihren Grund finden.

Im Jahre 1786 findet sich endlich eine passende Stelle für Heinse. Er wird Lektor beim Kurfürsten von Mainz, Friedrich Karl Josef von Erthal. Dazu bemerkt Schober:[1] „Besser könnte die Richtung der damaligen Zeit wohl kaum gekennzeichnet werden, als durch die Berufung: Heinse, der Protestant und Freigeist, der Übersetzer des Petronius, der Verfasser des Ardinghello wird Lektor des ersten katholischen Fürsten Deutschlands, des Erzbischofs von Mainz, und sein Koadjutor Dalberg zählt zu den Freunden Wielands und zu den Bewunderern der Heinseschen Schriften". Er erringt sich bald die Gunst des Erzbischofs, vornehmlich durch Vorlesung des „Ardinghello", der bei Hofe reichen Beifall fand, und wird zum Bibliothekar und Hofrat ernannt. Für engere Kreise hält er nun Vorlesungen über Ästhetik. Wichtig ist sein intimer Verkehr mit dem berühmten Anatomen Sömmering;[2] ein Verkehr, der bald zu einer innigen Freundschaft führte, die für Heinse dadurch von Bedeutung wurde, daſs er von diesem tüchtigen Forscher angeregt wurde auch rein theoretisch Wissenschaft zu treiben, aber nur stets auf empirischer, im besten Sinne naturwissenschaftlicher Grundlage.

Im Jahre 1792 unterbrachen die Schrecken der französischen Revolution die Ruhe seines Mainzer Aufenthaltes. Der

[1]) Schober 116.

[2]) Samuel Thomas von Sömmering (1755—1830), Professor der Anatomie, über ihn: Dr. R. Sommer „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller" (Würzburg, 1892). S. 353—364.

Kurfürst floh nach Erfurt; Heinse begab sich nach Düsseldorf, wo er drei Wochen mit Goethe zubrachte. Dann kehrte er wieder nach Mainz zurück, wo er sich nun mit dem Studium des Aristoteles beschäftigt und an der Vollendung seines zweiten Kunstromans „Hildegard von Hohenthal" arbeitet,[1]) der sich hauptsächlich mit musikästhetischen und musikhistorischen Fragen beschäftigt. Als Dichtung steht er weit unter dem Ardinghello, ein Urteil, das die gesamte Kritik teilt. In musikästhetischer Beziehung ist er jedoch für uns von gröſster Wichtigkeit. Bei der Lekture dieses Werkes, das so sachlich wissenschaftlich geschrieben ist, daſs es einen Leser, der nicht gerade Ästhetiker oder Musikhistoriker ist, notwendigerweise überaus langweilen muſs, erhebt sich die Frage, warum Heinse für seine wissenschaftlichen Auseinandersetzungen die Romanform wählte? Müllers[2]) Bemerkung, die schöpferische Tätigkeit Heinses habe etwas durchaus Unkünstlerisches und Unwissenschaftliches, ist zum Teil richtig. Das Künstlerische wird zum bloſsen Beiwerk und vom Wissenschaftlichen verschlungen, stört aber trotzdem das Wissenschaftliche. Falsch ist jedoch Müllers Ansicht, Heinse habe diese Arbeitsmethode aus materiellen Gründen gepflegt. Zahlreiche Details aus seinem Leben beweisen schlagend, wie wenig Wert Heinse auf materielle Güter legte; wenn er diese Methode anwandte, so lag erstens der Grund in der Zeit: man pflegte damals auch rein wissenschaftliche Anschauungen in dichterischer Form vorzutragen;[3]) zweitens aber blieb er durch die griechischen Dialoge[4]) beeinfluſst und drittens war er überzeugt davon, daſs seine Anschauungen rein vorgetragen niemals einem gröſseren Publikum bekannt würden; darum wählte er also diese Form. Den letzten Grund führt auch Müller an und kommt trotzdem zu seiner merkwürdigen Erklärung.[5])

Infolge neuerlicher kriegerischer Ereignisse verlieſs im Jahre 1795 der Kurfürst Mainz und begab sich nach Aschaffen-

---

[1]) Ein um diese Zeit (1794) erschienener Roman „Fiormona" wird ihm fälschlich zugeschrieben.

[2]) Hans Müller: „Heinse als Musikschriftsteller". Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Bd. III, S. 573 (zitiert: Müller).

[3]) Vgl. z. B.: Rousseau.

[4]) Plato, Lucian.

[5]) Vgl. Jessen 13.

burg. Heinse rettete die ihm anvertraute Bibliothek und folgte seinem Herrn. Damit schliefst die wichtigste Periode seines Lebens, in der Heinse jene Werke schrieb, die für diese Untersuchung hauptsächlich in Betracht kommen und die auch seine bedeutendsten Arbeiten sind. Man könnte diese Periode, die mit den „Gemäldebriefen“ ihren Anfang nimmt, auch „Heinse als Ästhetiker“ benennen. Dies ändert sich nun in den nächsten Jahren, den letzten Jahren seines Lebens.

Heinse war nun bei Hofe äufserst beliebt und einflufsreich. Er führte ein ziemlich zurückgezogenes Leben, interessierte sich jedoch für alle Neuerscheinungen in der Literatur, die er sehr scharf, oft zu scharf kritisierte.[1]) Viel beschäftigte er sich mit Kant, vor allem aber mit Aristoteles. „Mein Hauptvergnügen und fast meine einzige Gesellschaft ist jetzt Aristoteles“ schreibt er an Sömmering.[2]) Eine Zeitlang trug er sich mit der Absicht, die Kantsche Philosophie, insbesondere seine Ästhetik, zu widerlegen;[3]) man bemerkt hier wohl die Verwandtschaft mit Herder. Bald aber gab er den Plan auf und vertiefte sich immer mehr in seinen Aristoteles, den er einen Mann nennt, „für den alle guten Köpfe seit 2000 Jahren den tiefsten Respect haben“.[4]) In seinem Nachlafs fanden sich aristotelische Studien vor, die noch nicht veröffentlicht sind.[5])

Aber auch der Naturwissenschaft wandte er sein Interesse zu. Auf Sömmerings Anraten wollte Heinse bei ihm promovieren und zwar über den Satz:[6]) Hominem ob magnitudinem

---

[1]) Müller 602 ff. Jessen 180 ff. Nachlafshefte 27, 28 usw.

[2]) R. Wagner: „S. Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Mitgenossen“ (Leipzig, 1844) II 101.

[3]) Gänzlich verfehlt ist Schobers Ansicht (142), Heinse wollte gegen die Kantische Philosophie auftreten, weil sie durch Schiller verteidigt wurde, der in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sich überaus ungünstig über Heinse ausgesprochen hatte. Diese Meinung erweist sich schon dadurch als lächerlich, dafs Heinse bereits vor diesem Vorfalle sich mit Kant stark beschäftigte und ihn zu widerlegen suchte. Es ist ja in seinem ganzen Wesen begründet, dafs er sich keineswegs mit Kants Ansichten befreunden konnte; seine ganze Anlage drängte ihn vielmehr zu dem ersten grofsen Empiriker Aristoteles.

[4]) Aus dem eben zitierten Werke über Sömmering. I 371.

[5]) Müller und Jessen haben dies wenigstens teilweise besorgt.

[6]) Schober 143. Dr. Jessen 160. Nachlafsheft 156.



encephali sui ratione nervorum ipsi junctorum, animi facultatibus, omnia reliqua animalia longe superare". Dazu bemerkt Schober:[1] „Der von Sömmering quantitativ begründete Satz, daſs der Mensch im Verhältnis zu den daraus entspringenden Nerven das gröſste Gehirn habe, wurde dann nach seiner qualitativen Seite von Heinse in einer höchst genialen und sinnigen Weise philosophisch dahin beleuchtet, daſs die Menschen und unter ihnen die jüngeren, die geistvolleren ein reicheres, feuchteres Hirn hätten, als die Tiere, als die stumpferen, älteren und weniger begabten Personen unseres Geschlechts".

Jetzt handelt es sich für Heinse nicht mehr um ästhetische Probleme; vor allem nehmen die theoretisch-wissenschaftlichen Forschungen sein Interesse in Anspruch. In seinen Muſsestunden verfaſst er ein Buch über das Schachspiel, das er stets sehr schätzte. Es führt den Namen „Anastasia" — erschienen 1802 — und ist ein sehr geistreiches Werk, in dem die Analogie zwischen diesem Spiel und dem Krieg gezogen wird. Das Schachspiel ist ihm ein reizendes Bild des ganzen menschlichen Lebens: „Man kann sich dabey alles vorstellen, wo Kampf und Überwindung seyn muſs".[2] Für die vorliegende Untersuchung ist das Werk von geringerer Bedeutung.

Am 22. Juni 1803 starb Heinse. Seinem Freunde Sömmering vermachte er seinen literarischen Nachlaſs und seinen Schädel zur anatomischen Untersuchung. König Ludwig I. von Bayern setzte ihm in der Walhalla zu Regensburg eine Büste zwischen dem „heiligen Sänger" Klopstock und dem „Gelehrten" Herder.

Am Schlusse der Biographie angelangt, möchte ich nur noch eine Frage streifen. Man erhebt stets gegen Heinse den Vorwurf, „er sei bis an den Tod der stürmische Jüngling unserer Literatur geblieben".[3] Dies mag vielleicht in literarischer Hinsicht der Fall sein; im Hinblick auf seine wissenschaftlichen, insbesondere philosophisch-ästhetischen Arbeiten jedoch stimmt dies ganz und gar nicht. Hier liegt ein langsames Reifen vor und eine klar zu verfolgende Entwicklung.

[1]) Schober 144.
[2]) Heinse VI 193.
[3]) Laube I. Einleitung 90.

Vielleicht dürfte dies bereits aus dem vorhergegangenen ersichtlich geworden sein, jedenfalls aber wird es in der folgenden Darlegung seiner Anschauungen deutlich zum Ausdruck gelangen, da ich beabsichtige, seine Arbeiten chronologisch durchgehend darauf zu prüfen, was sie für die Ästhetik Wertvolles und für seine diesbezüglichen Anschauungen Charakteristisches enthalten. Ein kurzer Rückblick soll dann die Hauptergebnisse seiner Lehren zusammenfassen.

Dafs diese Methode bei unserem Autor anzuwenden ist, wird wohl der Leser aus dem folgenden selbst ersehen; denn etwas in ein System gewaltsam bringen zu wollen, was kein System ergibt, scheint mir im höchsten Grade unpassend. Ich kann diesen Mangel an System Heinse gar nicht zum Vorwurf anrechnen, da es jedenfalls wertvoller ist auf bestimmten Gebieten Erspriefsliches zu leisten, als allzufrüh mit dem Klassifizieren und Systematisieren zu beginnen. Nun aber zur Darstellung seiner Lehre!

§ 2. **Heinses Jugendschriften.**

In den Arbeiten dieser ersten Zeit findet sich nichts, das für die Ästhetik von gröfserer Bedeutung wäre. Und wenn nun im folgenden einige seiner diesbezüglichen, damaligen Ansichten erwähnt werden sollen, so tue ich es hauptsächlich aus dem Grunde, weil das nachfolgende dadurch vielleicht verständlicher wird und seine Entwicklung dadurch klar hervortritt. Charakteristisch ist für Heinse, dafs er die Grenzen der Ästhetik nicht kennt, dafs Ästhetik und Ethik ihm immer ineinanderfliefsen und dafs er durch die rein ästhetische Betrachtung auch ethischer Fragen zu schweren Irrtümern gelangt, aus denen man — mit Unrecht — auf Charakterfehler seiner Persönlichkeit schliefsen wollte, obgleich gerade er — fast am meisten in seiner Zeit — sich mit dem Probleme beschäftigte, wie denn Ästhetik und Ethik zusammenhängen, was der Künstler darstellen dürfe und was nicht. Diese Frage finden wir bereits in der Vorrede zu den Begebenheiten des Enkolp (aus dem Satyricon des Petronius)[1]) behandelt: „Die Moral der schönen Künste und Wissenschaften zeigt die

---

[1]) Heinse II 1—20.

Menschen, wie sie sind und zu allen Zeiten waren, in hervorstechenden Handlungen, allen Menschen zum Vergnügen, zur Lehre und Warnung. Es ist einem Genie also erlaubt, alles zu beschreiben und zu mahlen, was geschehen ist und seyn kann. Es ist ihm erlaubet die schönsten und häſslichsten Handlungen und Gedanken der Menschen in den ausdrückendsten Worten zu erzählen und zu mahlen. Nur dann allein ist er strafbar, wenn er die abscheulichsten Laster als gute Handlungen anpreiset". Ich will hier auf diese zum Teil richtigen, jedoch sehr unvollständigen und durch keinerlei Beweisführung gestützten Ausführungen nicht weiter kritisch eingehen, umsomehr da diese Fragen ihre Lösung gefunden haben in Franz Brentanos Vortrag: „Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung".[1]) Die Moral, an die sich ein Dichter halten soll, ist die seines Volkes: dessen Sitten und Gebräuche. Als Beispiel führt Heinse Platos „Symposion" an. Und gerade dieses Beispiel wurde für ihn verhängnisvoll, indem es ihn verlockte, die — für unsere Zeiten unmöglichen — griechischen Sitten und Gebräuche in seine Zeit verpflanzen zu wollen aus jener einseitigen Begeisterung für die Antike, welche er durch Riedel und Wieland kennen gelernt hatte, und der er als Jüngling aus Verehrung für seine Lehrer und aus Mangel an eigenen Erfahrungen beistimmte. Wie sehr er die Griechen als höchste Autorität verehrte, geht aus folgendem kleinen Gespräch hervor:[2])

Probst: „Herr Mahler, Schönheit ist bei weitem noch nicht Tugend!"
Mahler: „Und ich, Herr Probst, behaupte, daſs sie's sey!
Die Griechen lehrten: Schön und gut ist einerley. —"[3])

Und wenn Heinse dazu bemerkt: „Ich nehme keinen Anteil an beyder Herrn Streite; Halb mag der Mahler, und halb der Probst Recht haben", so zeigt er damit am besten, wie unklar ihm dieses ganze Problem ist. Weit klarer ist ihm

[1]) Leipzig, Duncker & Humblot, 1892.

[2]) Heinse II. Aus dem Gedichte „Die Kirschen" nach Dorats „Cérises".

[3]) Die bekannte Gleichsetzung von καλόν und ἀγαθόν. Vgl. diesbezüglich in Franz Brentanos eben erwähntem Vortrage: 33, 1.

bereits eine andere Frage: er betont ausdrücklich, dafs es nicht so sehr auf physische Schönheit — „die nackte Form“ — ankomme; sondern er sucht nach dem Wesentlicheren: dem psychischen Ausdruck. Und dies ist ein für Heinse überaus charakteristischer Zug; für ihn, der zeitlebens ein erbitterter Feind jeder formalen Äesthetik war und ununterbrochen — wir werden noch des öfteren Gelegenheit finden, davon zu handeln — den hohen Wert des Inhalts und insbesondere der Würde des Inhalts betonte.

Die ästhetische Ausbeute aus seinem ersten gröfseren Werke, dem Roman „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse“[1]) ist gering; es herrscht hier mehr — wie bereits in der Biographie hervorgehoben — ein Dilettieren in allen Wissenszweigen als ein näheres Eingehen und ein tieferes Versenken in ein bestimmtes Wissensgebiet. Auch hier betont er, dafs die körperliche Schönheit dem Auge, die geistige aber der Seele gefalle,[2]) und weist dadurch auf die höhere Würde des Psychischen vor dem Physischen. Zum erstenmale wirft er hier die Frage auf über den Zweck der Künste:[3]) sie sollen die Leidenschaften verschönern, versüfsen, das ist: vergeistigen. Es ist dies ein aristotelischer Gedanke: durch Kunst eine Reinigung von Affekten.[4]) Doch es ist nicht so sehr in diesem Sinne gemeint, als im ethischen. Heinse verlangt eine ethische Wirkung von der Kunst, was auch aus der Stelle — im dritten Buche des gleichen Werkes — hervorgeht, wo er über den Nutzen der Künste spricht:[5]) „Der Mensch, der Weise soll nicht für sein Glück, sondern für das Glück des Vaterlandes und seiner Nebenmenschen sorgen. Wenn er das tut, so handelt er tugendhaft. Dies sollen ihn die schönen Künste und Wissenschaften, dies soll ihn die Weisheit lehren“. Inwieweit diese

---

[1]) Zitiert nach der Ausgabe von 1799 in Lemgo.

[2]) Laidion 79.

[3]) Laidion 41.

[4]) Karl Johannes Neumann hat in der Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 5. Band (1892) S. 334—337 einen kleinen Essay veröffentlicht: „W. Heinses Erklärung der aristotelischen Katharsis“, wobei er sich auf eine Stelle im „Ardinghello“ (I, 220—227) stützt. Er hätte jedenfalls die hier vorliegende Stelle auch berücksichtigen müssen. Im übrigen kommt diesem Aufsatze weiter keine Bedeutung zu.

[5]) Laidion 251 ff.

Anschauungen auf Platos Kunstansichten zurückgehen, wage ich nicht zu entscheiden. In seinen späteren Jahren modifizierte er diese Anschauungen, indem er den ästhetischen Genuſs in den Vordergrund rückte.

Dies wäre in aller Kürze eine Übersicht über die in den Jugendschriften niedergelegten ästhetischen Anschauungen Heinses. Von bleibendem Werte findet sich hier nichts. Manche Fragen sind aber gestellt, die später erst ihre Lösung fanden, und manches ist hier gestreift, das später näher ausgeführt wurde. Das eine muſs aber hier bereits auffallen: neben seiner gänzlichen Abhängigkeit in allen anderen Fragen — Metaphysik, Staatsphilosophie, Physik etc. — von Rousseau, den griechischen Philosophen und vor allem Plato muſs die relative Selbständigkeit und Kühnheit überraschen, mit der er zu ästhetischen Problemen Stellung nimmt.

§ 3. **Die „Gemäldebriefe".**

Vor allem gehören in diese Zeit verschiedene kleine in der „Iris" erschienenen Arbeiten[1]) und die „Erzählungen für junge Damen und Dichter",[2]) die fast alle eine kunsterzieherische Tendenz haben, indem er durch sie „die Begierden nach sinnlicher Lust verschönern und veredeln will". Er beabsichtigt dadurch „in dem moralischen Sinne des Herzens diese untrügliche Empfindlichkeit zu erwecken, die das Schöne von dem Ekelhaften, das Verderbliche von dem Heilsamen, das Unglückmachende von dem Unschädlichen bey diesen Dingen augenblicklich unterscheidet". Also auch hier tritt uns wieder das Verlangen nach einer ethischen Wirkung der Kunst entgegen und zwar im schroffen Gegensatz zu Lessing, der im „Laokoon" betont: die Kunst muſs um ihrer selbst willen geübt werden.[3]) Das Wichtigste aber in dieser Zeit sind seine Arbeiten für den „Teutschen Merkur",[4]) die in „zwei inhalt-

---

[1]) Laube X.

[2]) Heinse II.

[3]) Laokoon, Kap. IX.

[4]) Darüber handelten vornehmlich E. Sulger-Gebing in seinem bereits zitierten Aufsatze, der eine Fülle des Wissenswerten bietet; auſserdem hat Dr. Jessen in seinem schon öfters genannten Werke mit gröſstem Fleiſse alle Einflüsse hervorgehoben, die in diesem Werke zutage treten.

lich scharf geschiedene Gruppen zerfallen"; nämlich in die Arbeiten, welche die italienische Literatur betreffen, und ferner in diejenigen, welche sich mit der bildenden Kunst beschäftigen, wobei die letzteren erstere weitaus an Bedeutung überragen.

Von den Arbeiten der ersten Gruppe kommen für die vorliegende Untersuchung bloſs die „Briefe über das italienische Gedicht Ricciardetto an Herrn H. J."[1]) in Betracht. Die „Kunst" wird hier als „Codex der Naturgesetze für Genien"[2]) definiert. Statt Kunst sollte es hier wohl Kunstlehre heiſsen, denn er fährt gleich fort: „Wer war der Sterbliche, welcher sich getraute sie zu sammeln und in ein System zu bringen? Aristoteles, Horaz und Boileau. Und hat ihnen die Natur selbst unmittelbar den Inhalt dieser Gesetze gesagt? Sie haben denselben aus dem Lebenswandel des Homer, Sophocles, Menander und so weiter, ihrer getreuesten Unterthanen, abgesehen, und das Mangelnde nach bestem Wissen und Gewissen hinzugefügt". Im folgenden versichert er dann, wie hoch er die Werke des Aristoteles, Horaz und Boileau schätze, daſs aber wohl nie ein Künstler ihnen Gehorsam leisten werde, wenn sie seinem Gefühl widersprechen. Trotz dieses Einwurfes — indem aber durchaus keine Verwerfung der Ästhetik ausgesprochen sein soll — versucht er selbst „eine Dogmatik für junge Genien" zu schreiben, in der er den heranwachsenden Künstlern eifrigst anempfiehlt, die Werke der gröſsten Meister aller Zeiten zu studieren, und wenn sie dann noch nicht zu eigenem Schaffen angeregt würden, handwerksmäſsig nach alten Regeln zu arbeiten. „Das Genie stellt die Gegenstände in der Natur, deren Oberfläche und Wesen, und die Gefühle im Menschen und dessen Handlungen oder seine eigenen dar."[3]) Und zwar unterscheidet Heinse da drei Arten von Darstellungen: 1. die naturgetreue, 2. diejenige, welche bloſs vollkommen Schönes und Häſsliches bildet, und 3. Ideale und Karrikaturen. Ein festes Einteilungsprinzip hat bei dieser

---

Meine Aufgabe wird sich nur darauf beschränken, das für die Ästhetik Wichtigste herauszugreifen. Bezüglich der kunstwissenschaftlichen Details etc. verweise ich auf die eben genannten Arbeiten.

[1]) „Teutscher Merkur" 1775, I 2, 15—41.

[2]) „Teutscher Merkur" 29.

[3]) „Teutscher Merkur" 31.

Klassifikation sicherlich nicht gewaltet, denn der Unterschied zwischen der zweiten und dritten Art ist ein recht fliefsender und tritt nicht klar zutage.[1]) Den Vorzug gibt Heinse der naturgetreuen Art der Darstellung und führt u. a. als Grund an: „Die Natur, wie sie wirklich ist, hat immer mehr Gefühl im Menschen gemacht, als wie sie seyn könnte".[2]) Und sowie er von Natur spricht, associieren sich ihm Rousseausche Gedanken: „Wir leben nicht mehr in der Natur, der gröfste Teil des feineren Publikums lebt in Palästen und Kutschen".[3]) Wichtiger als dieser von Rousseau abhängige Klageruf ist folgendes: „Lächerlich wäre es, den Herrn von Voltaire zu verdammen, dafs er in den Zeiten, und dem Lande, wo er lebte, statt seiner Henriade keine Iliade, und statt seiner Zayre keinen König Lear geschrieben hätte!"[4])

Also hier tritt zum erstenmale — allerdings in noch ziemlich verhüllter Form — die Forderung nach einer nationalen Kunst auf. Er will damit das Alte nicht herabsetzen, denn er meint, man könne ganz gut untersuchen, ob die Henriade vor der Iliade den Vorzug verdiene, ja man könne sogar das Schöne der alten Zeit mit dem der neuen vereinigen, nur dürfe man es nicht blind nachahmen und eine ganz fremde Zeit und Kultur zu seiner eigenen machen.[5]) Nun aber wollen wir uns dem Hauptwerke dieser Zeit zuwenden, den sogeannten „Düsseldorfer Gemäldebriefen"[6]), von denen Sulger-Gebing[7]) mit vollstem Rechte sagt: „Diese Briefe sind überaus wertvolle Dokumente nicht nur für die deutsche Literatur, sondern auch für die deutsche Kunstgeschichte und die Entwicklung

---

[1]) Wenn Sulger-Gebing die zweite Art die „naturwidrige" und die dritte „die über die Natur hinausgehende" nennt, könnte er ebenso die Benennungen umdrehen.

[2]) „Teutscher Merkur" 33.

[3]) „Teutscher Merkur" 36.

[4]) „Teutscher Merkur" 37. — E. Sulger-Gebing bemerkt richtig dazu, dafs die gegen Lessings Dramaturgie gerichtete Spitze nicht zu verkennen ist (328).

[5]) Von seiner kritiklosen Verehrung der Antike sehen wir ihn also bereits vollkommen geheilt.

[6]) Laube VIII 140—230.

[7]) Sulger-Gebing 335.

ästhetischer Einsicht in Deutschland". Und von ihrer Bedeutung für die Ästhetik haben wir hier zu handeln.

Von der Malerei sagt er, dafs sie „die Darstellung der Dinge mit Farben ist; die Farben sind dem Maler folglich das, was die Worte dem Dichter und die Töne dem Virtuosen sind: also Stoff".[1]) Hier schafft er sich ein arges aequivocum, indem er das Material „Stoff" nennt, später aber den Inhalt, die Fabel und das Material, die technische Ausführung: Form. Ich brauche wohl nicht erst auszuführen, dafs der gemeine Sprachgebrauch — und in diesem Falle mit Recht — der letzteren Bezeichnungsweise folgt und unter Stoff immer die Fabel und unter Form die Art der Darstellung versteht. Heinse fährt fort: „Die Farben mit allem dem, was dazu gehört, machen den mechanischen Teil der Malerei aus, Bedeutung den höheren Teil, das der Kunst, was Aristoteles Metaphysik nannte".[2]) Aristoteles hat natürlich das nicht Metaphysik genannt; Heinse hat sich hier überaus unglücklich ausgedrückt; gemeint ist sicherlich, dafs die Würde des Inhalts, insbesondere das Psychische in ihm, die höhere Bedeutung der Kunstwerke ausmacht.

Die Forderungen, welche er nun an die Malerei stellt, sind folgende:[3]) 1. „Das Göttliche: Idee und Zusammenhang". Diese Bezeichnung rührt wohl von Winckelmann her, der immerfort das Göttliche in die Kunst hereinbezieht. Zu verstehen ist hier wiederum: Würde des Inhalts, vornehmlich das Psychische an ihm. 2. „Zeichnung". 3. „Kolorit". Dafs er hier der Farbengebung einen immerhin so hohen Rang einräumt, stellt ihn in scharfen Gegensatz zu der Richtung der Klassizisten. Einig sind in dieser Ansicht mit ihm der junge Goethe und Herder. 4. „Licht und Schatten". Es ist dies wohl eine unnötige Forderung, da sie sich von selbst aus der richtigen Anwendung der beiden vorhergehenden ergibt. 5. „Bekleidung". Auch diese Forderung kann fallen. Heinse will hier einen Gegensatz zur Plastik, die vornehmlich nackte Körper darstellte, statuieren und auf die malerischen Reize

---

[1]) Laube VIII 152.
[2]) Laube VIII 152.
[3]) Laube VIII 153.

einer geschmackvollen Bekleidung hinweisen. Doch kann die Malerei sicherlich — ebensogut wie die Plastik — nackte Körper darstellen, während die Plastik wiederum auch in der Darstellung des Faltenwurfes etc. bekleideter Personen eine würdige Aufgabe findet. Nachdem Heinse in dieser Weise die Forderungen, die an die Malerei zu stellen sind, entwickelt hat, geht er daran, ihren Wert und ihre Würde zu bestimmen:[1] „Die Malerei ist die schwerste unter allen Künsten, weil keine so weiten Umfang hat wie sie". „Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste Kunst unter allen; gibt Dauer und völligen Genufs ohne Zeitfolge." Diese ungeheure Überschätzung der Malerei — indem er ihr Vorzüge beilegt, welche sie gar nicht besitzt, und sie an Vorzügen allein partizipieren läfst, welche auch anderen Künsten zukommen — hält nicht lange an, und seine diesbezüglichen Ansichten werden später wesentlich berichtigt. Dr. Jessen[2]) knüpft jedoch gerade an diese und ähnliche Stellen sehr interessante Betrachtungen an, indem er auf den lebhaften Farbensinn Heinses hinweist; ein Sinn, der Lessing, Winckelmann und auch Mengs fast ganz abging, da sie die bildenden Künste im wesentlichen vom Standpunkt des Plastischen aus sahen. Der Begriff des Malerischen im Gegensatz zum Plastischen war ihnen anscheinend fremd. „Es bleibt Heinses grofses Verdienst darauf hingewiesen zu haben, dafs es wesentlich auf das Erfassen des Malerischen ankomme." Wenn aber Sulger-Gebing[3]) meint, „man könnte in dieser Stelle eine Vorahnung der modernsten Malerei und ihres vielfach einseitigen Studiums aller Lichterscheinungen erkennen", so scheint mir diese Behauptung doch viel zu kühn, da andere Stellen aus Heinses Schriften sehr dagegen sprechen, und Heinse niemals das Technische der Kunst in den Vordergrund rückt, sondern immer die höhere Würde des Inhaltes betont, und Licht und Farben stets nur als Mittel betrachtet, diesen auszudrücken. Als Vorläufer jener Art moderner Malerei ist er sicherlich nicht zu betrachten, im Gegenteil könnte diese von ihm so manches lernen, was ihr fehlt.

---

[1]) Laube VIII 154.
[2]) Jessen 27.
[3]) Sulger-Gebing 336.

Nun stellt Heinse eine sehr wichtige Frage: „Was ist Schönheit?“ und er beantwortet sie folgendermaſsen:[1]) „Schönheit ist Übereinstimmung mit Vollkommenheit (äuſsere Übereinstimmung mit innerer Vollkommenheit) ohne Fremdes, ohne Zusatz versteht sich von selbst. Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll“. Daſs diese — allerdings recht unklare — Definition auf die Baumgartensche Schönheitsformel und weiterhin auf Leibniz zurückweist, dürfte nach den Erörterungen im ersten Teile wohl klar sein. Dr. Jessen[2]) meint, Heinse werde wohl kaum Baumgartens „Aesthetica“ gekannt haben, er operiere aber mit ihren Formeln. Ich glaube, daſs er im Gegenteil sich mit diesem Werke stark beschäftigt hat, denn Gelegenheit dazu bot sich ihm genug, und sicherlich wurde er auch von Riedel und Wieland häufig zu diesem Studium angeregt. Doch ist dies hier nur von untergeordneter Bedeutung; jedenfalls ist seine Definition von Baumgarten gänzlich beeinfluſst. Und wenn er weiterhin sagt: „Schönheit ist gröſser oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen“, so wendet er das von Leibniz aufgestellte Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit an, wobei er einen neuen Gedanken bringt: nämlich den ästhetischen Wert des Reichtums der Vorstellungen unter sonst gleichen Umständen. Im folgenden beschäftigt er sich mit dem metaphysischen Charakter der Schönheit, wobei er sich wiederum stark von den Ansichten Baumgartens beeinfluſst zeigt; wenn er aber zum Schluſs dieser Erörterungen den Satz ausspricht:[3]) „Wer das Gefühl des Schönen von Natur, und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung und die Lehren der Weisen lernen, wenigstens wird es nie in ihm schaffen und wirken“, so bedeutet dies einen Fortschritt gegenüber Baumgarten und seiner Schule, die alles in feste Regeln pressen wollte und überzeugt war, daſs diese Regeln alles vermögen. Gefehlt wäre jedoch zu meinen, Heinse wolle durch solche Ansichten den objektiven

---

[1]) Laube VIII 156 ff.
[2]) Dr. Jessen 20 ff.
[3]) Laube VIII 161.

Charakter und Wert der Ästhetik leugnen. Er sagt nur: die Ästhetik kann nicht alles,[1] und darin hat er Recht; und es ist dies auch kein eigentümlicher Fehler der Ästhetik; sie teilt ihn ja mit allen anderen praktischen Disziplinen.

Wenn er dann von der Schönheit des einzelnen Menschen[2]) spricht, so liegt die Bedeutung nicht so sehr in den Resultaten, zu denen er gelangt, als in der rein empirischen Methode, welche er nun anwendet. Sie leitet ihn zu folgenden überaus wichtigen Erkenntnissen: „Die Kunst kann sich nicht anders als nach dem Volke richten, unter welchem sie lebt".[3]) Hier liegt ein schroffer Gegensatz zu Winckelmann und der ganzen Richtung der Klassizisten. Und geflissentlich verschärft Heinse noch diesen Gegensatz: „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehn, ohne welche alles in der Kunst leeres Geschwätz ist, und wenn es auch noch so meisterlich lautete".[4]) „Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigentümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke; jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt."[5]) Hier sind zum erstenmale in dieser Klarheit und Schärfe die Forderungen nach einer nationalen und von der Natur ausgehenden Kunst gestellt.[6]) In der Abhängigkeit vom Nationalen etc. hat Heinse mit gröfstem Recht und feinstem Scharfsinn auf eine weitere Relativität in der Kunst aufmerksam gemacht. In der Forderung „Zurück zur Natur" hat er die Rousseausche These auf die Kunst angewandt; angeregt mag er dazu — abgesehen von den eigenen Erfahrungen — auch durch ein genaueres Studium der aristotelischen Poetik geworden sein.[7]) An der Hand der eben erörterten Sätze gibt Heinse ein Kriterium an, wie man bei einem jungen Manne die Künstlerschaft erkennen könne: „aus der Idee, der Einheit im Mannigfaltigen und dem Zuge der Natur nach wahrem

---

[1]) Ähnliche Anschauungen hegte auch Herder. Vgl. Bloch 31.

[2]) Laube VIII 161 ff.

[3]) Laube VIII 164.

[4]) Laube VIII 166 ff.

[5]) Laube VIII 168.

[6]) Ähnliche Ansichten finden sich auch bei dem jungen Goethe und Herder; Heinse hat sie aber erst klar präzisiert.

[7]) Vgl. Jessen 41 ff.

Leben";[1]) oder klar ausgedrückt: aus der Würde des Inhaltes des Dargestellten, ferner dadurch, ob er es versteht die Fülle der Vorstellungen zu einer Einheit zusammenzufassen, und aus der Naturwahrheit und dem Naturstudium.

Im folgenden geht er auf die Analyse einzelner Bilder ein, worin er sich als ein Meister bewährt, und da findet sich die feinsinnige Bemerkung: „Es gibt keine ächte Form ohne Bedeutung, wer die Bedeutung nicht versteht, kann auch die Form nicht erkennen, viel weniger sie sich zu eigen machen".[2]) Sicherlich ist ja auch das Ideal eines Kunstwerkes dasjenige, in dem Form und Inhalt zu einer Einheit verschmelzen; und wenn Sulger-Gebing[3]) meint, dieser Satz enthalte die künstlerische Ästhetik des Sturm- und Dranges in nuce, so ist dies viel zu eng gefaſst, denn nicht bloſs für die Kunst der Stürmer und Dränger gilt diese Regel, sondern für alle Kunst und für alle Zeit. Und noch eine zweite feinsinnige Bemerkung findet sich an dieser Stelle:[4]) „In Wahrheit, bester Freund, ich glaube, daſs kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Noch mehr; ich glaube, daſs kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne, als der, welcher es gemacht hat. Und noch mehr; daſs es alle Menschen anders empfinden und daſs der Genuſs davon immer im Verhältnis mit ihrem Leben stehe". Hier ist klar die Erkenntnis der Relativität des ästhetischen Genusses ausgesprochen, die eben jener Faktor ist, der die ästhetischen Fragen so ungeheuer kompliziert macht. Und er gibt gleich den Grund an für diese Relativität: die Verschiedenheit der Associationen, welche den Genuſs erwecken, und die natürlich beim schaffenden Künstler selbst am reichsten sind. Diese Verschiedenheit der Associationen leitet er ab von dem verschiedenen Leben der einzelnen, und den verschiedenen Eindrücken und Erfahrungen, die jeder empfing. Hierher gehört auch die eben besprochene Abhängigkeit der Kunst von Nation, Klima, Zeit etc. Und

[1]) Laube VIII 174.
[2]) Laube VIII 210.
[3]) Sulger-Gebing 345.
[4]) Laube VIII 210.

diese Erkenntnis der Relativität des ästhetischen Genusses und der grofsen Rolle, die das Gefühl in der Ästhetik spielt, müssen wir Heinse hoch anrechnen.

Im folgenden wendet sich Heinse entschieden gegen das Abkopieren antiker Statuen durch die Schüler;[1]) von der Natur soll der Künstler lernen und sie nicht erst indirekt durch die Anschauungsweise der Antike betrachten.[2]) Der letzte ästhetisch wertvollere Gedanke in den Gemäldebriefen ist: „Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keime wächst".[3]) Ähnlich äufserte sich der junge Goethe: „Diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre!"[4])

So bieten also die Gemäldebriefe die ersten Früchte des ehrlichen und empirischen Forschens Heinses; und ihr Wert ist nicht blofs ein relativer — im Verhältnis zu der zeitgenössischen Wissenschaft — sondern ganz absolut genommen sind die darin niedergelegten, aus Erfahrung gewonnenen Erkenntnisse für uns auch heute noch von Wert. Mit diesen Briefen hebt die Reihe jener Arbeiten an, die Heinses Bedeutung für die Ästhetik ausmachen und es lohnen, sich mit ihm ernstlich auseinanderzusetzen.

§ 4. **Der italienische Aufenthalt.**

Vor allem kommen hier seine an Gleim gerichteten „Römerbriefe"[5]) in Betracht, welche jedoch an Bedeutung weit hinter den Gemäldebriefen zurückstehen. Dr. Jessen[6]) spricht von einem Umschwunge der Kunstanschauungen Heinses, der während seines italienischen Aufenthaltes erfolgt sein soll und ihn den Ansichten Winckelmanns näherbrachte. Ich will hier nur eine aus den diesbezüglichen Stellen zitieren: „Die

---

[1]) Laube VIII 211 ff. Sehr ähnlich sind die diesbezüglichen Ansichten Leonardo da Vincis („Tractat über die Malerei").

[2]) Winckelmann äufsert genau die entgegengesetzten Ansichten: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst".

[3]) Laube VIII 214.

[4]) Vgl. Sulger-Gebing: „Heinse" 10.

[5]) Laube X 137 ff.

[6]) Jessen 83 ff.

Hinneigung zur griechisch-plastischen Anschauung ist das Produkt des italienischen Aufenthalts und ein Kompromifs mit Winckelmannschen Ideen. Das leidenschaftliche Stürmen und Drängen gegen Winckelmann hat gegen Ende des italienischen Aufenthaltes aufgehört. Heinse war in mancher Hinsicht dem von ihm so mafslos Bekämpften näher gekommen, als er selber wufste, selber zugegeben hätte". Wenn man Heinse vom Standpunkt des Kunstschriftstellers betrachtet, mag Dr. Jessen Recht haben; aber wo liegt denn eine Änderung der ästhetischen Grundanschauungen? Die bleiben fest gewahrt; und trotzdem Heinse nun aus eigener Anschauung die griechische Kunst als höchste Vollkommenheit auf dem Gebiete der Plastik erkennt, fordert er doch nicht mit Winckelmann auf sie nachzuahmen: nur ihre naturgemäfse Methode sollen wir uns aneignen. Es kann doch einer sehr gut die Überzeugung haben: jedes Volk, jedes Klima, jede Zeit bedingen ihre eigene Kunst, und es geht nicht an die Kunst eines fremden Volkes, eines fremden Klimas, einer vergangenen Zeit nachzuahmen; und dabei kann ihm doch die Kunst eines fremden Volkes etc. als weit vollkommener erscheinen. Im übrigen bezieht sich dies ja nur auf die Plastik; und bei dem damaligen Zustand der Plastik in Deutschland wird wohl niemanden dieses Urteil Heinses wunder nehmen. Doch mit den ästhetischen Grundforderungen Heinses hat dies weiter nichts zu tun; die bleiben fest gewahrt. Dr. Jessen[1]) mufs selbst zugeben, dafs Heinse bezüglich der Landschaftsmalerei seine volle Selbständigkeit bewahrt hat. Dieser Punkt soll jetzt untersucht werden:[2]) „Winckelmann verachtet zwar alle Landschaften, und nennt sie „objetti vani ad appagas l' occhio con l' accozzamento di cento cose graziose si, ma cho nulla significano" (Monumenti antichi inediti. Trattato praelimin. C. 4. f. 92). Man sollte also billig keinem jungen Mann von Talent raten, sich auf diese Art von Malerei zu legen, und mit unbedeutenden Dingen sich viel zu plagen; aber ich hoffe, wenige werden ihm hierin beipflichten. — Den flachen und allgemeinen Grund, den er anführt, dafs man nicht daraus lernen könne, sollte man von

---

1) Jessen 125 ff.
2) Laube IX 174 ff.

einem Manne nicht erwarten, der sich so lange mit der Kunst beschäftigte. Die Seele der Kunst ist Schönheit, und weder Lehre noch Warnung, und die vielen jugendlichen Gestalten, die die Griechen hervorbrachten, wobei sie gewifs weder an Lehre noch Warnung dachten, waren wahrlich nicht ihr Schlechtestes". Die Vorliebe für die Landschaftsmalerei teilt Heinse mit dem jungen Goethe und Herder,[1]) der sich da besonders scharf ausgedrückt hat: „Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des grofsen Zusammenhangs der Schöpfung verachten, heruntersetzen oder gar dem Künstler offenernstlich untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel, und mit seinen Farben geigen, wie's ihrem antiken Geschmack behagt. Die Tafel der Schöpfung schildern ist ihnen unedel: als ob nicht Himmel und Erde besser wäre als eine alte Bildsäule". Auffallend mufs in den Betrachtungen Heinses der Satz wirken, dafs das Wesen der Kunst Schönheit ist und nicht Lehre oder Warnung, nachdem er früher vor allem die ethische Wirkung der Kunst betont hatte. Ja, er verficht diese Ansicht auch weiterhin mit grofsem Eifer, aber er sagt nirgends, dafs die ethische Wirkung das Wesen, die Seele der Kunst ist. Die ethische Wirkung ist nur eine Eigenschaft der Kunst, allerdings eine wichtige Eigenschaft, aber nicht das Wesen selbst. Dr. Jessen[2]) hat vollkommen recht, wenn er von Heinse sagt: „Kunst ist ihm nicht Selbstzweck. Soll sie auch nicht moralisieren oder ihr Wesen in der Belehrung suchen, so ist ihm doch der Endzweck aller Kunst, die Menschen zu erquicken und stolz und grofs zu machen". Zu der falschen Ansicht, dafs Kunst Selbstzweck ist, ihr Wesen nicht in der Erweckung ästhetischen Genusses bestehe, sondern dafs sie im Werden bereits ihren höchsten Zweck erfüllt habe, verstieg sich erst K. Ph. Moritz, wie Dr. Max Dessoir sich nachzuweisen bemühte.[3]) Doch glaube ich, dafs Dessoir Moritz hier starkes Unrecht zufügt, denn selbst an den Stellen, die er heranzieht, spricht Moritz gar wohl von einem Nutzen der Kunst: „Nur auf diese Weise betrachtet, kann das Schöne

[1]) Stöcker 55, 58.
[2]) Jessen 102.
[3]) Dessoir 47 ff.

wahrhaft nützlich werden, indem es unser Wahrnehmungsvermögen für Ordnung und Übereinstimmung schärft und unsern Geist über das Kleine erhebt, weil es alles Einzelne uns stets im Ganzen und in Beziehung auf das Ganze deutlich erblicken läſst". Also scheint auch Moritz gleich Heinse im ästhetischen Genusse das Wesen der Kunst erkannt zu haben, jedenfalls steht er nicht auf dem beschränkten l'art pour l'art-Standpunkt mancher modernen Ästheten. Doch geht uns dies hier nichts weiter an, und wir wollen zu der Darstellung der Anschauungen Heinses zurückkehren, der nun erläutert, was er unter einer schönen Landschaft versteht:[1]) „Die schönste Landschaft überhaupt aber ist wohl die, welche dem erhabenen Menschen die beste Nahruug giebt und seinen Sinnen die mannigfaltigsten Veränderungen der Erde zeigt, und wo er zugleich bequem leben kann". In dieser Ausdrucksform können wir Heinse nicht beistimmen; denn nicht auf die Fruchtbarkeit und bequeme Bewohnbarkeit der dargestellten Landschaft kommt es an, aber etwas richtiges scheint doch Heinse gefühlt zu haben: daſs die Würde des Inhalts eine Beziehung auf das Psychische d. h. auf den Menschen erfordert, daſs eine Darstellung einer Landschaft, die dies nicht leistet, unter sonst gleichen Umständen minder wertvoll ist.

In diese Zeit fällt noch vieles von den Aufzeichnungen, die sich in Heinses überaus umfangreichem Nachlaſs vorfanden. Soweit sie Dr. Jessen[2]) ediert hat, will ich sie im folgenden benutzen. Manches davon findet sich im ausgeführteren Zustande im „Ardinghello" wieder und soll erst da besprochen werden. Im übrigen halte man sich vor Augen, daſs es sich hier bloſs um flüchtige Notizen handelt, die für keine Veröffentlichung bestimmt waren. Ich halte es jedoch dennoch für meine Pflicht, sie hier durchzugehen, da manches für Heinses Ansichten sehr Charakteristische sich hier vorfindet.[3])

Vom technischen Teile der Kunstwerke sagt Heinse, daſs er dann „den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hat, wenn man das Mittel gar nicht mehr bemerkt und sieht,

---

[1]) Jessen 125.

[2]) Jessen 191 ff.

[3]) Im übrigen hat Dr. Jessen gerade diese Aufzeichnungen so ausführlich behandelt, daſs ich ein detaillierteres Eingehen in sie für unnötig erachte.

dann freut man sich noch obendrein über dessen Fürtrefflichkeit besonders."[1]) Heinse hat jedenfalls darin recht, dafs man einem Kunstwerke nicht die Mühen der technischen Ausführung ansehen darf, und es knüpft sich sicherlich Freude an die Betrachtung, wie ein Inhalt in technisch tadelloser Weise zum Ausdrucke gebracht wird. Bei Dichtwerken verzeiht man — führt Heinse weiter aus — technische Fehler (Sprachfehler etc.) leichter als bei Werken der bildenden Kunst, wenn nur das Inhaltliche vortrefflich ist. In der bildenden Kunst scheint die Ausführung schwieriger als die Erfindung. Als Grund führt Heinse an: „Denn der Ausdruck im Marmor ist unendlich schwerer, als der Ausdruck in Worten."[2]) Daraus leitet er die „Lauigkeit des Künstlers gegen die Erfindung ab", weil er einsehen müsse, dafs sie seine Hauptstärke niemals werden könne und sein Ruhm von der Ausführung abhänge. Diese Ansichten entstammen zweifellos dem Gedankenkreise von Lessings „Laokoon"[3]), wo sie sich in ähnlicher Fassung finden. Es kommt ihnen auch eine gewisse Berechtigung zu, allein man mufs sich sehr hüten, in den bildenden Künsten das Inhaltliche zu unterschätzen und das Schwergewicht auf das Technische zu legen. Die Folge wäre ein handwerksmäfsiges Virtuosentum, das uns weder psychische Werte noch einen tieferen ästhetischen Genufs geben könnte.

Allegorische Darstellungen verwirft Heinse, „weil der Sinn Wirklichkeit will und der Traumbilder nicht gewohnt ist".[4]) Dafs er sich hier in scharfem Gegensatze zu Winckelmann, und teilweise auch zu Lessing befindet, dürfte nach den Ausführungen im ersten Teile klar sein. Seine heftige Abneigung gegen die Allegorie teilen Klopstock, der meint, dafs Allegorien nur mühsam verstanden würden und ihrer Natur nach uninteressant seien,[5]) und Herder.[6])

Auch gegen die Manier in der Kunst wendet sich Heinse energisch, da er — mit voller Berechtigung — sie für das

---

[1]) Jessen 199.
[2]) Jessen 202.
[3]) Laokoon: Kap. XI.
[4]) Jessen 201.
[5]) Stöcker 91.
[6]) Bloch 42.

Verderben der Kunst hält.[1]) Um nicht in Manier zu verfallen, empfiehlt Heinse strengen Anschlufs an die Natur.

Aufser den bereits erörterten Stellen setzt sich Heinse noch vielfach mit Lessings „Laokoon“ auseinander,[2]) wobei überall klar zutage tritt, wie er sich bemüht vom Einflusse Lessings frei zu werden, was ihm aber nur teilweise gelingt. Mit Unrecht argumentiert er z. B. auf folgende Weise gegen Lessing: „Was in der Natur edel und grofs ist, und auch bey der Seele schön bleiben kann, mufs es gewifs auch beym Körper seyn und bleiben. Wenn eine schöne grofse Seele schreien kann, so kann auch ihr Körper dabey noch schön bleiben“. Ja er geht sogar noch weiter und bezweifelt überhaupt die Schönheit der Laokoongruppe, die damals gleich einem Dogma feststand. Er findet die Stellung gekünstelt und nennt sie „Tanzmeisterstellung“.

Bisher besprachen wir das Nachlafsheft 10 und wollen uns nun dem siebzehnten zuwenden. Da stöfst uns gleich eine wichtige Regel auf:[3]) „Man mufs sich bey Kunstwerken sehr hüten, die Theile zu stark anzudeuten, dafs sie das Gefühl vom Ganzen stören oder unterbrechen“. Es würde ja dies gegen das eingangs — von Leibniz übernommene — Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit verstofsen. Danach folgt nun eine lange Auseinandersetzung mit Mendelssohn, aus der hervorgeht, wie emsig Heinse sich mit Mendelssohns Schriften beschäftigt hat.[4]) In dieser Untersuchung findet sich manches für Heinse recht charakteristische: „Studir die Natur so lange, bis du ihre Vollkommenheit kennen lernst, das Nachahmen wird dann gewifs nicht so schwer seyn“. „Jede Natur hat ihre eigne Vollkommenheit und endlich ist gar alles individuell. Das Individuelle reizt mehr in der Natur, das Allgemeine mehr in der Kunst; Ideal ist weiter nichts, als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen.“[5]) Heinse hat hier sehr richtig erkannt, dafs es in der Kunst vornehmlich auf das Typische, Allgemeine ankommt, dafs dies aber nicht willkürlich kon-

---

[1]) Jessen 204.
[2]) Jessen 205—207.
[3]) Jessen 212 ff.
[4]) Vgl. Jessen 97—100.
[5]) Jessen 215.

struiert sein darf, sondern seinen Grund in getreuem Naturstudium haben mufs. Auch die Definition des Begriffes Ideal, die er gibt, ist nicht schlecht. Und auch aus dem folgenden geht klar hervor, dafs Heinse nicht reine Naturnachahmung will, sondern eine reinigende, wie sie Aristoteles bereits verlangte, von dem er darin auch beeinflufst sein mag: „Alle Kunst mufs Nachahmung wirklicher Natur seyn, wenn sie täuschen soll, aber sie mufs gefallen, wie die Natur selbst gefällt, nur mit dem Fürtrefflichsten“.[1]) Im folgenden kommt er dann von neuem auf die Allegorie zu sprechen,[2]) die er an dieser Stelle noch schroffer verwirft, als in der bereits zitierten.

Dieser Abschnitt der Untersuchung ergab also, dafs Heinse seine ästhetischen Grundanschauungen im Laufe dieser Zeit nicht änderte, sondern nur in Kleinigkeiten modifizierte; es handelt sich mehr um eine Vertiefung und Befestigung seiner Ansichten und um ein Auseinandersetzen mit den zeitgenössischen Ästhetikern und den Werken der bildenden Kunst.

NB.: Eben, nach Vollendung dieses Kapitels, erschien im Juliheft (1905) der „Neuen Rundschau“, Berlin, Heinses „Italienisches Tagebuch“ — herausgegeben von Dr. Karl Schüddekopf. Für die Ästhetik kommt es nicht in Betracht, doch sind die verschiedenen Gemälde- und Architekturbeschreibungen von Interesse.

§ 5. „Ardinghello.“

Die reife Frucht der italienischen Reise bietet der grofse Kunstroman „Ardinghello und die glückseligen Inseln“.[3]) Die Darstellung soll nun zeigen, was in diesem Werke für den Ästhetiker in Betracht kommt.

Zuerst bespricht Heinse die Frage, wer über ein Kunstwerk am besten zu urteilen vermag. Er beantwortet sie dahin: „Ich glaube, wer die Natur am besten kennt, die vorgestellt ist, und die Schranken der Kunst weifs“.[4]) Es ist hier sicherlich zu wenig verlangt; genaues Naturstudium und Kenntnis

---

[1]) Jessen 215.
[2]) Jessen 217.
[3]) Heinse IV.
[4]) Heinse IV, 8.

der Kunstgesetze machen noch nicht allein den Kritiker; vor allem wäre hier eine starke Fähigkeit, Kunst geniefsen zu können, zu erwähnen. Im folgenden verdient vor allem Heinses kräftiges Eintreten für die Farbe in der Malerei hervorgehoben zu werden. Im ersten Teile habe ich erörtert, wie abwehrend Winckelmann und seine Anhänger — selbst Lessing — sich gegen das Kolorit in der Malerei verhielten. Herder teilt in diesem Punkte, wie ja in vielen anderen, auf die bereits hingewiesen wurde, vollständig Heinses Ansichten. Nicht nur die Zeit hat Heinse und Herder Recht gegeben, denn die blofs auf Linien ausgehende klassizistische Malerei eines Cornelius etc. hat sich längst überlebt und einer Malerei Platz gemacht, welche die farbige Erscheinung der Dinge berücksichtigt;[1]) sondern auch die Archäologie, indem sie zur Erkenntnis gelangte, dafs das von den Klassizisten so hoch gepriesene Weifs der antiken Statuen in der Antike gar nicht bestand, da sämtliche Statuen bemalt waren und zwar mit grellen und bunten Farben. Die Frage, ob eine polychrome Plastik zulässig ist, will ich hier nicht berühren, dafs jedoch die Malerei ohne Kolorit nicht auskommen kann, wird wohl eine der ganz wenigen Fragen sein, in der alle Ästhetiker heute bereits einig sind. Nach diesen Erörterungen wollen wir jedoch zu Heinses Ansichten selbst zurückkehren: „Der Maler gibt sich mit der Oberfläche ab, und diese zeigt sich blofs durch Farbe; — das Zeichnen ist blofs ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden: die Farbe, das Ziel, Anfang und Ende der Kunst. Es versteht sich, dafs ich hier vom Materiellen rede. Dem Gerüste den Rang über das Gebäude geben zu wollen, ist ja lächerlich; — Form und Ausdruck kann nicht ohne Farbe bestehen. Die schärfsten und strengsten Linien, selbst eines Michel Angelo, sind Traum und

---

[1]) Der bekannte Maler Ludwig Richter hat in seinen Aufzeichnungen („Lebenserinnerungen eines deutschen Malers") ein treffliches Urteil über die Malerei gefällt: „Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den mustergiltigen Typen der alten grofsen Maler, statt mehr an die künstlerische Gestaltung und Verklärung des warmen Lebens zu gehen. Ihr Streben geht deshalb mehr aus Nachbildung der Kunst hervor, als aus der Erfassung des Lebens". Ich kann die Lektüre dieses anregenden und lehrreichen Werkes dringendst anempfehlen.

Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianischen Kopfs.“ [1]) Man kann also auch nicht aus dem Satze, dafs Farbe Anfang, Ende und Ziel aller Malerei sei, den Vorwurf gegen Heinse erheben, er hätte nur das Technische, die formale Seite der Kunst, geschätzt; ebenso kann man ihn nicht als einen der ersten Form-Ästhetiker begrüfsen, falls man dieser unglücklichen Richtung angehört. Er betont ja gleich im folgenden, wie lächerlich es ist, dem formalen vor dem inhaltlichen den Vorzug zu geben, und dafs es vor allem auf den Inhalt des Dargestellten ankommt, und dafs die Farbe nur ein Mittel, allerdings ein überaus wichtiges Mittel, sei, ihn auszudrücken.

Von der Malerei wendet sich Heinse der Architektur [2]) zu, die er jedoch nicht zu den schönen Künsten rechnet, da ihre Vollkommenheit in der Zweckmäfsigkeit und nicht in der Schönheit beruht. „Ein Gebäude ist ein Kleid, das Menschen und Tiere vor bösem Wetter schützt und mufs darnach beurteilt werden.“ [3]) Heinse hat hier etwas sehr Richtiges gefühlt, nur hat er es nicht klar genug ausgedrückt; sicherlich aber sind die Kriterien bei der Beurteilung der Architektur und der Malerei gänzlich verschieden, da doch erstere vornehmlich praktischen Zwecken zu dienen hat, letztere der Aufgabe ästhetisch-wertvolle Vorstellungen zu erwecken, an die sich dann der Genufs anknüpft. Auch hier ist Heinse mit Herder [4]) völlig einer Ansicht. Die Baukunst fafst Herder nur als „angenommenes Kind“ des Auges; sie ist nicht nachahmende Kunst und liegt insofern „aufser dem Thore der wahren Kunst“. [5]) Trotzdem beschäftigen sich beide auch mit der Ästhetik der Baukunst und zwar mit Recht, denn mag sie auch in erster Linie einem äufseren praktischen Zwecke dienen, der je nach ihrer Bestimmung (als Schlofs, Kirche,

---

[1]) Heinse IV 15.

[2]) Vgl. Jessen 108 ff.

[3]) Heinse IV 29.

[4]) An eine Beeinflussung Heinses durch Herder ist nicht zu denken, da die betreffende Arbeit Herders, das vierte „kritische Wäldchen“, erst lange nach seinem Tode erschien. Da beide auch persönlich einander nicht kannten, ist wohl eine mündliche Beeinflussung nicht anzunehmen; es sei denn durch eine Reihe von Zwischenträgern.

[5]) Haym I 258.

Schule, Spital, Wohnhaus etc.) verschieden ist, so kann sie doch die Zweckmäſsigkeit gar wohl mit Schönheit vereinen und ästhetischen Genuſs erwecken. Ja die Vorstellung dieser Zweckmäſsigkeit bildet schon mit ein Moment im Genusse. Die „schöne Architektur", die auf Zweckmäſsigkeit Verzicht leistete und nur schöne Vorstellungen erwecken wollte, — wie sie im Sinne der Klassizisten lag — ist ja geradezu ein Widerspiel einer wirklichen Architektur und nähert sich bedenklich dem, was wir Kulissenmalerei nennen. So waren Heinse und Herder hier vollkommen in ihrem Recht. Von der Architektur verlangt Heinse: „Je weniger man von der natürlichen Form abnimmt: desto reiner ihre Schönheit; so übertrifft eine Säule immer ein Pilaster".[1]) Also auch hier wünscht er, soweit als möglich, Naturnachahmung; geht aber in dieser Forderung zu weit.

Im folgenden versucht Heinse eine – allerdings ungenügende — genetische Erklärung der Künste zu geben: „Die Kunst wird, auſser dem Reichthum an schönen Formen und Begebenheiten in der Natur, schon geweckt im Menschen durch vortreffliche Mittel zur Darstellung".[2]) Mit vollstem Recht und feinstem Kunstempfinden sagt er dann: „Verschiedene Mittel, als Holz, Backstein und Marmor, veranlassen schon verschiedene Formen". Hier hat er ein Gesetz ausgesprochen, das gerade in unseren Tagen heftig erörtert wird: Abhängigkeit der Kunst vom Material und Wichtigkeit des Materials für die Kunst. Hierauf finden sich Ausführungen, die bereits in dem über die Baukunst Gesagten ihre Erklärung gefunden haben, die ich aber trotzdem wenigstens teilweise hier mitteilen will, da sie zeigen, wie sehr sich Heinse dessen bewuſst ward, daſs der äuſsere Zweck in der Architektur auf die Gestaltung maſsgebend einwirken muſs: „Ein Umstand allein verändert oft das Ganze. Bey den Griechen war ein Tempel meistens nur für einen ihrer vielen Götter; eine Wohnung, für denselben abgepaſst gewisser maſsen, wenn er vom Olymp hernieder in die Gegend kam, wie ein König aus seiner Residenz in ein Schloſs einer seiner Provinzen". „Die Form desselben war also nicht groſs, und die Säulen richteten sich

[1]) Heinse 29.
[2]) Heinse 30.

nach der Proporzion." „Unsre Kirchen hingegen sind grofse Versammlungsplätze, wo oft die Einwohner einer ganzen Stadt Stunden lang sich aufhalten sollen."[1]) Alle diese Ansichten zeigen, wie Heinse aus rein empirischem Studium zu seinen Gesetzen gelangt. Seine grofse Liebe für Natur und naturgemäfses Forschen offenbart sich ganz direkt aufser in dem Satze: „O alle Kunst neige dich vor der Natur!"[2]) in einer Bemerkung anläfslich einer Auslassung über Kindererziehung: „Viel Natur und wenig Bücher, mehr Erfahrung als Gelerntes hat die wahren, vortrefflichen Menschen in jedem Stande hervorgebracht".[3])

Eine sehr feinsinnige Bemerkung macht er bezüglich der Porträtmalerei: „Ein gutes Portraet ist keine blofse Abschrift, und es gehört dazu das tiefste Studium des Menschen".[4]) Dafs er noch fest an der Ansicht hält, wie sehr der Mensch — und damit auch seine Kunst — von Klima und Milieu beeinflufst ist, zeigt u. a. die Stelle:[5]) „Es bleibt dabey: Luft und Land macht den Hauptunterschied von Menschen: alsdenn kömmt Zufall und die Kette der Begebenheiten, Neuheit und Ablebung. — Es kann nicht fehlen, jede Gegend stimmt mit der Zeit die Seelen der Einwohner nach sich".

Es folgt nun ein sehr wichtiger Abschnitt, den man „über den Wert und die Grenzen der Künste"[6]) betiteln könnte. Heinse geht von der Frage aus, was Kunst ist: „Darstellung eines Ganzen für die Einbildungskraft"; hierauf gibt er an, wodurch sich die einzelnen Künste voneinander unterscheiden: nach den Mitteln, welche zur Darstellung benötigt werden, und diese sind „in jeder Art ihre nothwendigen Schranken,

---

[1]) Heinse 30 ff.

[2]) Heinse 47.

[3]) Heinse 60.

[4]) Heinse IV 67. — Interessant ist, dafs bereits Xenophon („Memorabilia" 3, 10, 18) darauf hinwies: *δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προσεικάζειν*. Dieser Satz stammt aus der berühmten Unterredung des Sokrates mit dem Bildhauer Kleiton, in dem wir Polyklet zu finden haben, die für die Entwicklung der griechischen Kunst von grofser Bedeutung ward. Vgl. Wilhelm Klein: „Geschichte der griechischen Kunst" II (Leipzig, 1905). Dafs Heinse diese Stelle kannte, ist sehr wahrscheinlich.

[5]) Heinse IV 165.

[6]) Heinse IV 179 ff.

wohinein sich ein Weiser leicht bequemt, und worüber nur die Unklugen hinaus wollen". Das Einteilungsprinzip bildet also das Mittel der Darstellung: Farbe (Malerei), Marmor, Holz etc. (Plastik), Sprache (Dichtkunst), Ton (Musik). In diesem Punkte sind Herder und Heinse nicht einig, da ersterer eine Einteilung auf Grund seiner eigentümlichen Sinnenlehre vornimmt;[1]) da ihm als Grundlage für den Aufbau einer Ästhetik eine eingehende Theorie der für den ästhetischen Genufs in Betracht kommenden Sinne gilt. Danach ist die schöne Kunst für das Gefühl (vornehmlich Tastsinn) die Bildhauerei; die schöne Kunst für den Gesichtssinn die Malerei; die schöne Kunst für das Gehör die Musik. Da er für die Poesie keinen Platz in seiner Einteilung findet, verweist er sie aus dem Bereiche der „schönen Künste" und nennt sie eine „schöne Wissenschaft". Sie entspringt der Phantasie, wie die Künste den einzelnen Sinnen: „Aus allen Sinnen strömen die Empfindungen des Schönen in die Einbildungskraft und aus allen schönen Künsten also in die Poesie hinüber". Hier ist eben die Grundlage verfehlt: eine genaue Sinnenlehre gehört nicht in die Ästhetik, sondern in die Sinnespsychologie, welche ein Kapitel der descriptiven Psychologie bildet, und teilweise auch in die genetische Psychologie und in die Physiologie. Dafs eine Einteilung der Künste unter diesem Gesichtspunkt völlig ausgeschlossen ist, dürfte aus dem Herderschen Versuche klar hervorgehen. Sicherlich ist Heinse darin der Wahrheit weit näher gekommen.[2])

Im folgenden handelt es sich Heinse vornehmlich um eine kritische Auseinandersetzung mit Lessings „Laokoon", dem er nunmehr völlig selbständig gegenübersteht. Vorerst wendet er sich der Poesie zu: „Aristoteles, und wer ihm folgt, schränkt die Poesie auf Handlungen ein, als ob die Sprache nichts anders sinnlich vorstellen könnte: aber selbst die griechischen Dichter haben sich nie diesem Gesetz unterworfen; und Virgils Georgica und die Natur der Dinge des Lukrez und manche hohe

---

[1]) Vgl. Dr. Bloch 36—48.

[2]) **Die Einteilung nach dem „Mittel der Darstellung" entspricht völlig dem praktischen Interesse der Arbeitsteilung (Heuristische Zusammengehörigkeit). Vgl. A. Marty: „Was ist Philosophie?" Prag, 1897. — S. 10. Auch Aristoteles lehrte bereits diese Einteilung.**

Hymne bloſser Empfindung werden Meisterstücke bleiben".[1]) Heinse bekämpft hier Aristoteles völlig unnötigerweise; denn Aristoteles bezog sich ja in seiner Poetik nur auf das Drama und die Komödie, und die sollen allerdings Handlungen darstellen. Nirgends jedoch sagt er, daſs andere Zweige der Dichtkunst nicht auch anderes als bloſse Handlungen darstellen dürfen. Heinse selbst jedoch findet, es sei klar, daſs es am „schicklichsten" für den Dichter sei, „Handlungen oder Bewegungen im Zeitraum" darzustellen, „weil seine Zeichen, das sind Worte, nur nach und nach können gehört werden; aber doch kann er immer auch damit Dinge neben einander oder Körper darstellen, und der Zuschauer denkt sie sich zusammen, wie er am Ende bey den Begebenheiten selbst muſs". Hier geht klar hervor, daſs es sich um eine Polemik gegen Lessings „Laokoon" handelt; doch will ich hier auf diese Fragen nicht kritisch eingehen, obgleich manche Einwendungen Heinses nicht uninteressant sind, da dieses Problem seine Lösung fand in Professor Dr. A. Martys Aufsatz: „Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen",[2]) auf den ich hier nachdrücklichst verweise.

Heinse fährt in seinen Betrachtungen fort und führt aus, daſs die Poesie „mit ihren willkürlichen Zeichen" alle anderen Künste überrage, obgleich sie in der Schilderung körperlicher Gegenstände der Malerei unterliegen muſs. Einen Grund für diesen Primat der Poesie führt Heinse nicht an, doch scheint ihm das dunkel vorgeschwebt zu haben, was Marty in seinem eben zitierten Aufsatze schlagend nachwies:[3]) „Gilt nämlich das Gesetz, daſs die Vorstellung von Psychischem unter sonst gleichen Umständen mehr wert ist als die von Physischem, dann muſs der gute Geschmack von jeder Kunst fordern, daſs sie, soweit sie es vermag, psychisches Leben ausdrücke. Es begründet aber die Würde der Poesie vor allen anderen Künsten, daſs es ihr in reichstem und vollendetstem Maſse gelingt, und darum ist es, ganz abgesehen davon, wie ihm die

[1]) Heinse IV 179 ff.

[2]) Dr. A. Marty: „Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes". (Wien, 1879.) Anhang II 130—150.

[3]) S. o. 149 ff.

Schilderung des Körperlichen gelinge, vor allen andern Künstlern Sache des Dichters uns reiche Bilder seelischen Lebens zu bieten".

Von der Poesie wendet sich Heinse den bildenden Künsten zu, welche die „Oberflächen von Körpern darstellen", und zwar die Malerei „insoweit sie sich durch Farben zeigen". Die „Geschichtmalerei" — im engsten Sinne, d. i. Darstellung historischer Begebenheiten — verwirft Heinse völlig,[1]) „da ein Mahler nur einen Moment vorstellen kann, und Geschichte nothwendig eine Reihe von Begebenheiten erheischt". Er schlägt ein Experiment vor: ein Künstler möge einem in einem Gemälde Begebenheiten darstellen, die dieser nicht kennt. Und so scheint ihm auch das vollkommenste historische Gemälde „ein quälendes Fragment, dafs weder Herz noch Geist befriedigt". Ganz unrecht kann ich Heinse hierin nicht geben, wenn er auch — wie in vielem — gerade hier zu schroff urteilt. Wenn Heinse dann im folgenden sagt: „Die Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph bildender Kunst",[2]) so bezieht sich dies natürlich nur auf die Plastik, da er gerade von griechischen Statuen spricht. Aber auch hier ist dieser Satz unangebracht. Plastik erscheint ihm überhaupt wertvoller als die Malerei, da sie „die echte Probe schöner Form ist und ins Wesentlichere und Erhabene geht".[3]) Diesen Satz läfst er vollständig unbewiesen. Ein Beweis dürfte aber auch schwerlich glücken, denn sicherlich erscheint die Malerei mehr geeignet Psychisches zum Ausdruck zu bringen, als die Plastik; und warum in bezug auf die Form die Malerei der Plastik hintanstehen soll, ist nicht einzusehen.[4])

Den zu seiner Zeit viel umstrittenen Begriff des Klassischen sucht Heinse zu definieren: es ist für ihn das „Gedrängt-Volle, wenn einer alles Wesentliche und Bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und nachahmt".[5]) Ausreichend ist diese Definition nicht, denn sie erschöpft bei weitem nicht das

---

[1]) Heinse IV 180 ff.

[2]) Heinse IV 182.

[3]) Heinse IV 186.

[4]) Im übrigen ist dieser letztere Gesichtspunkt falsch gewählt; das richtige Einteilungsprinzip ist das Mafs des Psychischen, das in der betreffenden Kunst zum Ausdruck gelangt. Vgl. A. Marty: „Vorlesungen über praktische Philosophie".

[5]) Heinse IV 186.

im Begriff Enthaltene. Für das Schwerste der Kunst hält Heinse Schönheit mit „lebendigem Charakter". Darunter ist das zu verstehen, was Lessing mit Reiz bezeichnet, d. i. Schönheit in Bewegung. Heinse verlangt, dafs man bei der Darstellung von Geschichten die Schönheit der Wahrheit opfert. Beistimmen möchte ich diesem Satze nicht, denn in der Kunst kommt es ja wesentlich auf die Erweckung des „ästhetischen" Genusses an und nicht auf die Freude an der Wahrheit. Die überaus schwierige Frage, wie weit aber die vielgenannte „dichterische Freiheit" gehen darf, möchte ich hier nicht entscheiden. Jedenfalls darf sich der Künstler nie zu psychologischen Unmöglichkeiten versteigen, denn eine psychologisch arg verzeichnete Gestalt ist eine Absurdität, die keinen irgendwie gearteten Genufs aufkommen läfst. Im folgenden versucht dann Heinse eine neue Definition der Schönheit zu geben: „Schönheit in allen Künsten ist leichtfafsliche Vollkommenheit für Sinn und Einbildungskraft".[1]) Auch in dieser Definition zeigt sich Heinse noch von Baumgarten beeinflufst; aber jedenfalls ist sie schon weit klarer und verständlicher. „Die verworrene Erkenntnis" spielt nicht mehr herein und sie nähert sich bereits mehr der richtigen Definition, die Schönheit als Vollkommenheit des Vorstellungslebens fafst.[2])

Hierauf folgen längere Auseinandersetzungen mit Platos Schönheitsbegriff, von dem er sagt, dafs ihm eine „tiefe Wahrheit zu Grunde liege".[3]) Nun legt sich Heinse die wichtige Frage vor, worin denn die Vollkommenheit sich zeigt?"[4]) Er antwortet darauf, dafs sie sich von aufsen durch Schönheit zu erkennen gebe, während die Unvollkommenheit häfslich sei. Der Zirkel in dieser Beweisführung ist klar: Schönheit wird als Vollkommenheit definiert, und Vollkommenheit als Schönheit. Von dem wahren Sachverhalt hat Heinse in diesem Punkte keine Ahnung.[5]) Wenn auch die Häfslichkeit Zeichen

---

[1]) Heinse IV 187.

[2]) Franz Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte" (Leipzig, 1874) I 342.

[3]) Heinse IV 188 ff.

[4]) Heinse IV 199.

[5]) Er übersieht völlig, dafs es auch eine Vollkommenheit auf dem Gebiete des Urteils und der Interessephänomene gibt: nämlich das Wahre

von Unvollkommenheit ist, so will er sie doch nicht ganz aus der Kunst ausschliefsen, da Häfsliches „oft seinen Namen verändert und zur Schönheit in der Kunst wird“. Als Grund führt er an: „Die Geschichte soll auch bey dem Mahler nicht blofs Augenweide seyn, sondern tiefer dringen. Der Kunst dieses nehmen wollen, heifst sie zum schaalsten Zeitvertreib machen“. Hier zeigt sich wiederum seine hohe Einschätzung des Inhaltlichen, vornehmlich des Psychischen. Und es war auch ganz geschickt von Heinse dies als Beweis anzuführen: denn der stärkere ästhetische Genufs am Erhabenen des Inhalts vermag tatsächlich die Aufmerksamkeit von dem „Häfslichen“ abzuwenden. Im übrigen beruft er sich auch auf die Erfahrung, dafs derlei immer geübt wurde: „Aufserdem sind immer diese dreyerley Gattungen getrieben worden, wie schon in Griechenland, wo, nach dem Aristoteles, Polygnot die Menschen besser mahlte, als sie waren, Pauson schlechter, und Dionys nach der Wirklichkeit“. Zu diesen Betrachtungen wurde Heinse sicherlich ebenfalls durch den „Laokoon“ angeregt, wo diese Frage eingehend erörtert wird.[1])

Die verschiedenen Erörterungen Heinses über reinigende Naturnachahmung und den hohen Wert des Inhaltes, vornehmlich des Psychischen daran, in der Kunst, finden wir kurz zusammengefafst in folgenden Sätzen: „Die Natur selbst ist die ewige Regel: und ein Künstler mufs von ihren Quellen schöpfen, wenn er neue Schönheit und neuen unsterblichen Reiz hervorbringen will“.[2]) „Man kann die Natur nicht abschreiben; sie mufs empfunden werden, in den Verstand übergehen und von dem ganzen Menschen wieder neu geboren werden.“ „Je gröfser und erhabner der Künstler, desto edler und eingeschränkter die Auswahl.“[3]) „Der Meister sucht sich dann unter den Menschen, die ihn umgeben, zu seiner Dar-

und das Gute. Wie Heinse zu diesem Fehler kam, ist leicht zu erklären: er hat sich viel zu wenig um Logik und Ethik bekümmert. Logische Fragen lagen ihm ganz fern und die Ethik ordnete er — wie bereits ausgeführt — der Ästhetik unter. So sah er also nur ein psychisches Ideal: das Schöne.

[1]) „Laokoon“, Kap. 23—35.

[2]) Heinse IV 198.

[3]) Vgl. wiederum den schon zitierten Aufsatz von Professor Dr. Marty, wo dieser Satz seine psychologische Begründung findet.

stellung das beste Urbild aus, und erhebt dessen individuellen Charakter mit seiner Kunst zum Ideal. Die Schönheit mufs allgemein; der Charakter aber individuell seyn, sonst täuscht er nicht, und thut keine Wirkung; und das Individuelle kann der Mensch so wenig als das Gold erfinden. Diefs ist das Problem, an dessen Auflösung so viele scheitern".[1]) Und darin müssen wir Heinse beistimmen; denn tatsächlich bietet dieser Umstand eine der Hauptschwierigkeiten der Kunst uns Menschen, Individuen — und nicht konstruierte Puppen — vorzuführen und trotzdem uns in ihnen die Regel, das Typische anschaulich zu machen.

Das Hauptvergnügen an einem Kunstwerke[2]) liegt für Heinse nicht „in den vorgestellten Sachen", sondern darin, „dem Herzen und dem Geiste des Künstlers" nachzugehen. Es ist dies ein echt deutscher Zug im Kunstwerke immer den Künstler zu suchen, aber dies Vergnüngen scheint mir doch mehr psychologischer als ästhetischer Art zu sein: die Ästhetik hat es mit den Kunstwerken als solchen zu tun.[3])

Aufser diesen ästhetischen Betrachtungen findet sich — wie ich bereits erwähnt habe — noch manch anderes philosophische im „Ardinghello"; doch einerseits fällt dies aus dem Rahmen dieser Untersuchung, andererseits kommt ihm auch weniger Bedeutung zu, da Heinse in allen Fragen eigentlich Ästhetiker ist, und dadurch seine ethischen und staatsphilosophischen Betrachtungen mehr schöne Schwärmereien sind als ernst zu nehmende wissenschaftliche Ansichten.

Aus dieser Zeit finden sich auch viele Aufzeichnungen in seinem Nachlafs, soweit er mir eben vorliegt. Das meiste bezieht sich auf den „Ardinghello", und es ist wohl unnötig hier es noch einmal zu untersuchen. Nur eines möchte ich doch erwähnen; Heinses Anschauung über das Entstehen der Künste: „An und für sich ist der Mensch träge. In einem immerwährenden Frieden entstehen und bilden sich keine Künste. Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts

---

[1]) Heinse IV 203.

[2]) Heinse IV 268.

[3]) Aber als unberechtigt darf man diesen Genufs nicht verwerfen; es kann ja durch ihn die rein ästhetische, werterfassende Freude entfacht werden; und insoweit mufs davon auch der Ästhetiker handeln.

wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst".[1]) Eine gewisse Verwandtschaft hat diese Auffassung — der ich mich aber durchaus nicht anschliefsen möchte — mit Schillers Ausführungen über den „Spieltrieb".[2]) Auch Feder äufsert ähnliche Ansichten: „Kinder, die nicht nötig haben, im Schweifs ihres Angesichts ihr Brod zu verdienen, finden ihr Vergnügen in unnützer nicht selten mühseliger Beschäftigung".[3]) Aus diesem Spieltrieb und der instinktmäfsigen Freude an Regelmäfsigem soll die Kunst entstehen.[4])

In den folgenden Jahren wendet sich Heinse immer mehr von der bildenden Kunst ab und der Musik zu, und forscht nun hier nach den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und nach denen der Musik im besonderen. So wird also das folgende Kapitel vornehmlich von musikästhetischen Fragen handeln.

§ 6. „Hildegard."

Sein ganzes Leben lang hat sich Heinse mit Musik beschäftigt; teils ausübend,[5]) teils theoretisch. Und ich mufs Dr. Jessen beistimmen, wenn er sagt, dafs Heinses Stellung zur Musik eine eigene Arbeit von einem musiktheoretisch Geschulten verlangt. Bis jetzt besitzen wir nur einen Aufsatz von Hans Müller: „Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller" im dritten Bande der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Heinses erste musikalische Arbeiten, die „Musikalischen Dialoge", fallen noch in die siebziger Jahre; da jedoch die Frage

---

[1]) Jessen 224.

[2]) Vgl. Dr. Sommer: „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller" (Würzburg, 1892) 237, 414, 428.

[3]) S. o. 314 ff.

[4]) Die Spielfreude — und etwas derartiges haben wir ja unter Heinses Ansichten zu verstehen — ist sicherlich der ästhetischen verwandt, schon darin, „dafs auch sie zum Teil eine Freude an der Nachahmung ist". A. Marty „Über Annahmen", Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1905 — 1 u. 2 — S. 53.

Welche Bedeutung diese Spieltrieb-Lehre bei Schiller annahm, ist bekannt.

[5]) Heinses nicht geringe Virtuosität im Klavier- und Orgelspiel wird von Sömmering bezeugt. Jessen 6, vgl. auch Sulger-Gebing 31 ff. und die diesbezüglichen Angaben im II. Teil § 1 dieser Arbeit.

noch nicht entschieden ist, ob sie zur Gänze echt sind [1]), möchte ich hier nicht näher auf sie eingehen, umsomehr da sie für die Ästhetik von keinem grofsen Werte sind und die darin enthaltenen wertvolleren Gedanken in reiferem und ausgeführterem Zustand in der Hildegard wiederkehren. Im übrigen hat Hans Müller in seinem eben zitierten Aufsatze über diese Dialoge ausführlich berichtet. Neben diesen Dialogen weisen auch noch zahlreiche Aufzeichnungen auf die musiktheoretischen Studien Heinses, die in dem Musikromane „Hildegard von Hohenthal“ ausführlich zum Ausdruck gelangen. Nach Müllers Urteil soll er musikgeschichtlich sehr bedeutend sein, und Philipp Spitta sagt in einem Essay „Über Robert Schumann's Schriften“ [2]) von ihm: „Den Eindruck eines Tonstückes in seiner Gesammtheit auf literarischem Wege dem Leser zu vermitteln, ein solches Unternehmen lag ganz aufserhalb des Arbeitskreises der Alten; ich bezweifle, dafs sie darüber je ernstlich nachgedacht, und wenn doch, dafs sie es nicht für ausführbar gehalten haben. Die Art dieses Schriftstellertums beginnt mit Wilhelm Heinses „Hildegard von Hohenthal““. Auch für diese Untersuchung bietet das Werk recht viel, wenn auch manches hier nicht erwähnt werden kann, weil es zu spezieller Natur ist. Bevor ich aber auf den Roman selbst eingehe, will ich auf eine neuerliche Verwandtschaft mit Herder [3]) aufmerksam machen: beide hatten zu einer Zeit, in der erst allmählich ein tieferes Verständnis für Musik — und nun gar für ihre Ästhetik — aufdämmerte, ein geradezu erstaunlich feines Empfinden für das Musikalische und einen ehrlichen Eifer, das Ästhetisch-Gesetzmäfsige in dieser Kunst aufzufinden. Dafs ihnen dies nur zum Teile glückte, vielfach aber mifslang, dürfen wir ihnen nicht allzusehr zum Vorwurfe machen. Denn wenn Herder sagt: „es gibt noch kein Jota zur Philosophie des Tonartig-Schönen“, so hat er eigentlich recht. Heinse und Herder mufsten hier also fast ohne jede Vorarbeit, fast ohne jedes Vorbild ans Werk gehen. [4])

---

[1]) Sulger-Gebing 32. — Jessen 7.

[2]) Deutsche Rundschau, Band 73 (1892), 382 ff.

[3]) Goethe nannte ihn die musikalische Natur, welche „in die Welt horche“, Stöcker 115; über Herders Musikliebe vgl. Bloch 43, Haym II 138, 707 ff.

[4]) Vgl. Sommer 221—224, 347—348.

Heinses grofser Musikroman: „Hildegard von Hohenthal“[1]) zerfällt in drei Teile, denen unsere Darstellung nun folgen soll:

I. Teil: Zuerst legt er sich die Frage vor, welches denn die höchste Wirkung der Musik sei? „Der Sinn der Worte geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne dafs man die Musik, ja sogar die Worte nicht merkt, und in lauter reine Empfindung versenkt ist.“[2]) „Die beste Musik an und für sich ist weiter nichts als die höchste Gefälligkeit und der bezauberndste Reiz des Ausdrucks.“[3]) „Die Menschenstimme ist unstreitig das Wesentlichste bey der ganzen Musik.“[4]) Es ist dies sicherlich eine zu hohe Einschätzung des Wertes der Menschenstimme für die Musik. Heinse betrachtet hier die Musik zu sehr vom Standpunkt der Poesie und weist ihr daher nur den Rang an, den Ausdruck gefälliger zu gestalten. Dieser Irrtum ergibt sich aus einer der richtigen Grundanschauungen Heinses, dafs nämlich das Inhaltliche, vor allem inwieweit es Vorstellungen von Psychischem ausdrückt, das Wertvollste ist. Nun scheint ihm die Musik, von der Sprache losgelöst, weniger dazu geeignet zu sein, also sucht er ihren Wert dadurch zu erhöhen, dafs er sie gleichsam zur Dienerin der Poesie macht.[5]) Dies ergibt sich auch aus folgender Stelle: „Die Musik geht überall auf den Zweck los den Sinn der Worte und die Empfindung in die Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, dafs man sie selbst nicht merkt, und das Ohr, wo möglich, dabey zu bezaubern“.[6]) „Reine“ Musik nennt er die Töne, die er nach ihrer Höhe, Tiefe, Stärke und Schwäche, ferner nach ihrer Dauer, Folge und Verbindung unterscheidet.[7]) Er bespricht sodann die

---

[1]) Heinse V, VI.

[2]) Heinse V 14.

[3]) Heinse V 17.

[4]) Heinse V 21.

[5]) Aber in gewissem Sinne müssen wir hier Heinse beistimmen. Sicherlich kann die Musik im Zusammenwirken mit der Dichtung ein so reiches Mafs von Psychischem zum Ausdruck bringen, wie sie es allein nicht imstande ist. Man vergleiche nur z. B. den letzten Satz der neunten Symphonie von Beethoven, oder Hugo Wolfs Lieder etc. Vgl. die Ausführungen auf S. 73 ff.

[6]) Heinse V 34.

[7]) Heinse V 24.

Forderungen, denen ein Sänger oder dramatischer Schauspieler genügen mufs: er mufs „Genie“ besitzen, d. h. er mufs sich in den Charakter seiner Personen und deren Leidenschaften versetzen können, und dies mit Tönen ausdrücken; ferner „Kunst“, d. h. er mufs den ganzen Umfang der Harmonie, der Kehlen und Instrumente kennen; und zuletzt „Welt“, d. h. er mufs wissen, was schicklich, guter Ton und Vortrag ist.[1]) Einfacher liefsen sich diese mit umständlicher Breitspurigkeit vorgetragenen Forderungen wohl in den Satz zusammenfassen: der darstellende Künstler mufs sowohl den schauspielerischen als gesanglichen Teil seiner Rolle vollkommen gestalten.

Von diesen lediglich der Musik geltenden Fragen, erhebt er sich zu allgemeinen ästhetischen Problemen, deren Erörterung durch eine ausführliche Abhandlung über das Klavierstimmen[2]) unterbrochen wird, in der er geradezu erstaunliche mathematische und physikalische Kenntnisse aufweist. Hier findet sich vor allem der Satz: „Alle Kunst geht auf Zweck für Menschen“.[3]) Es ist dies eine Ansicht Heinses, die im Verlaufe dieser Untersuchung bereits mehrfach zur Sprache kam und in dieser Fassung wohl klar ausdrückt, dafs Heinse nicht in der Kunst selbst ihren Zweck erblickte. Er stellt hierauf die Frage: was ist darstellen? und beantwortet sie dahin:[4]) „Darstellen überhaupt heifst Merkmale von etwas geben, wodurch es der Seele gegenwärtig wird. Jeder, der sich Kenntnisse sammeln und andern mittheilen will, mufs diese Kunst besitzen; und alle Wissenschaften und andre Künste beruhen auf ihr. Sie ist die erste und unentbehrlichste von allen. Die andern sind gleichsam nur ihre Kinder, und theilen sich in ihren Reichthum, ihr Vermögen. Die Bildhauerkunst hat die Form zum Erbtheil erhalten; die Mahlerey die Farbe; die Tanzkunst, im weitläufigen Verstande genommen, die Bewegung am Menschen; die Musik den Ton; die Poesie die Sprache; deren Vasallen sind Beredtsamkeit, Geschichte und alle Wissenschaften, die durch die Sprache mitgeteilt werden.

---

[1]) Heinse V 46 ff.

[2]) Heinse V 51 ff. Vgl. das wohltemperierte Klavier von Bach.

[3]) Heinse V 47 ff.

[4]) Diese Fragen finden sich auch erörtert in Heinses Nachlafsheft 5. — Jessen 191 ff.

Mathematik, die durch den bloſsen Raum darstellt, hat das weiteste Reich".[1]) Es muſs wohl nicht erst ausgeführt werden, daſs diese Einteilung der Wissenschaften gänzlich absurd ist; es wären ja demnach sämtliche Wissenschaften Sklaven der Sprache. Und wenn wir dies als ganz widersinnig abweisen müssen, entschädigt uns Heinse dafür in den nun kommenden Ausführungen: die Kunst der Darstellung kann niemals die Wirklichkeit erreichen, aber dessen bedarf es auch gar nicht, „denn alle Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das besondere Wesen einer Sache und ihr Bild tief in die Seele zu prägen, zu deren Nutzen und Vergnügen. Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz giebt: so giebt sie doch das Brauchbare davon, das Gediegene für den Menschen herausgehoben, von allen Schlacken gereinigt; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt". Hier gibt Heinse zum erstenmale einen Grund an, warum die reinigende Naturnachahmung die reine an Würde übertrifft. Im übrigen gehen diese Darlegungen auf jene zurück, wo er eben von reinigender Naturnachahmung spricht und davon, daſs gerade der beste Künstler die eingeschränkteste und edelste Auswahl treffen wird. (Vgl. diesbezüglich das vorhergehende Kapitel.) Nun sucht Heinse noch zu zeigen, welches denn die besten Merkmale sind. Es sollen dies diejenigen sein, „welche den besonderen Charakter einer Sache bezeichnen, denn eben dadurch wird sie der Seele am gegenwärtigsten. Wer täuschen will, muſs diese treffen, und derjenige trägt den Preis davon, der sie am besten trifft". „Das höchste aller Kunst besteht in dem von allem andern Unterscheidenden, Individuellen, Täuschenden; nicht gerad' in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte, Harmonie und Schönheit derselben. Deſswegen sagt man von den Figuren, welche bloſs fleiſsige Künstler den Antiken nachmachen: es ist keine Seele darin; das ist: es ist nichts darin, was das Ganze zusammenhält, und individuell lebendig macht. Die Formen können schön, proporzionirt; die Farben, Licht und Schatten harmonisch, kurz, alles nach der Regel treflich

---

[1]) Heinse V 109—112.

seyn; und stellt doch nicht dar, und täuscht nicht." „Was einer darstellen will, mufs er erst in Natur recht gefafst haben." Überraschend können diese Anschauungen nicht mehr wirken, da sie ja einzeln bereits früher behandelt wurden. Hier haben wir es mehr mit einer Zusammenfassung zu tun, die manches — das vielleicht früher nicht anschaulich genug ausgedrückt war — klärt und bestätigt.

An diese allgemeine Frage nach darstellen überhaupt schliefst sich die speziellere an, welche danach forscht, was denn die Musik darstellt; und da gibt Heinse eine recht konfuse Antwort: „Masse, und zugleich Bewegung derselben durch Töne; das reine, von allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen".[1]) Wenn er dann im folgenden sagt: „Die wahrsten Instrumente sind Nachahmungen vom Ton der Menschenstimme; erreichen sie aber an Mannigfaltigkeit bey weitem noch nicht, geschweige an lebendigem Vortrage",[2]) so glaube ich, dafs er darin recht hat, dafs die Instrumente aus dem Nachahmungstriebe entstanden sind, dafs sie aber in gewissen Beziehungen weitaus vollkommener sind als die menschliche Stimme. Am Schlusse des ersten Teiles erörtert er noch verschiedene pädagogische Fragen, wobei er die treffende Bemerkung macht: „Ein Fehler unserer Erziehung überhaupt ist, dafs die Kinder mehr Worte als Sachen lernen".[3]) Sodann bespricht er die Verwerflichkeit des Duells.[4]) Doch das sind Fragen, die nicht hierher gehören, und auf die ich deswegen nicht näher eingehen will.

II. Teil: Hier sucht Heinse zuerst den Ursprung der Musik aufzuweisen: „Der singende Ton hat seinen Ursprung daher, dafs man sich weit und breit verständlich machen könne; die Melodie, dafs jedes Wort leicht fafslich sey; wiederholte Melodie bey Strophen, dafs die Worte immer fafslicher werden. Die Wiederhohlung derselben Worte bey Arien in Opern und Recitativen mit Begleitung hat eben die Ursache zum Grunde".[5]) Es ist ihm hier eine Verwechslung wider-

---

[1]) Heinse V 112.
[2]) Heinse V 113.
[3]) Heinse V 153.
[4]) Heinse V 157.
[5]) Heinse V 228.

fahren, nämlich die von Anlaſs und Ursprung. Der Anlaſs mag ja in dem angegebenen Faktum liegen, der Ursprung reicht aber nicht so weit zurück; der hebt erst dort an, wo man sich der ästhetischen Wirkung dessen bewuſst wurde und in dieser Absicht dies nun verwertete. Auch Herder gibt eine ähnliche Erklärung des Anlasses, der zur Bildung der Musik hinleitete:[1]) aus der Sprache hat sich die Tonkunst entwickelt; die Quelle der Musik war nicht „Vogelnachpfeifung", sondern die ursprünglich singende Sprache. — Hierauf bemüht sich Heinse darzulegen, wie man von der Vokalmusik allmählich zur reinen Musik gelangte: „Durch die Instrumente haben die schon sprechenden Menschen den Ton von der Sprache abzusondern gelernt, und eine eigne Kunst aus bloſsen Tönen gebildet".[2]) Auch aus dem folgenden geht hervor, daſs er das „Wort" höher als den „Ton" schätzt: „Die Musik macht den Text nur gefälliger, und dadurch tiefer eindringend. Wir bilden uns ein, die Musik thue das Meiste; es sind die Worte und Sachen. Wer fühlt etwas Bestimmtes bey Instrumenten allein, wenn man nicht vorher schon die Bedeutung weiſs?"[3]) Es ist dies sicherlich keine müſsige Frage, wenn man bedenkt, wie sehr die Musikästhetiker sich abmühten und stritten sie zu lösen, daſs G. Th. Fechner z. B. in seiner „Vorschule der Ästhetik" ähnlichen Erwägungen folgend sich verleiten lieſs zu behaupten, Musik wirke lediglich durch den direkten, nicht aber durch den assoziativen Eindruck; und daſs z. B. Hanslick ihr überhaupt die Fähigkeit absprach, psychisches Leben — oder doch nur in überaus dürftigem Maſse — auszudrücken. Andererseits fanden sich wieder Ästhetiker (z. B. Schopenhauer), welche die Musik als höchste Kunst bezeichneten und sie besonders geeignet fanden zum Ausdruck des Psychischen. Die Wahrheit wird hier wohl in der Mitte liegen, doch scheint die Musik in der Tat nicht nur weniger als die Poesie, sondern auch weniger als die bildenden Künste, geeignet, psychisches Leben zum Ausdruck zu bringen.[4])

---

[1]) Haym I 257.
[2]) Heinse V 229.
[3]) Heinse V 230.
[4]) Vgl. diesbezüglich die betreffenden Ausführungen in Professor Dr. A. Martys: „Vorlesungen über praktische Philosophie".

Heinse erörtert dann Wesen und Art des Gesanges[1]) und kommt hierauf auf deutsche Musik[2]) zu sprechen, die damals gar nicht anerkannt war, so dafs deutsche Komponisten es gar nicht wagen konnten, deutsche Texte zu komponieren. Heinse zeigt ein weit besseres Verständnis für deutsche Musik als seine Zeit; und wie er einst auf das Nationale in der bildenden Kunst und Poesie hinwies, tut er es auch jetzt in der Musik,[3]) wenn er auch der Meinung ist, dafs das klassische Zeitalter der Musik die neapolitanische ist von den mittleren Zeiten Jomellis an.[4]) Er bespricht sodann einige rein musikalische Fragen;[5]) von allgemeinerer ästhetischer Bedeutung sind jedoch diese umfangreichen und an musikgeschichtliche Bildung grofse Ansprüche stellenden Ausführungen nicht.

Von den musikästhetischen Betrachtungen wendet sich Heinse der Tanzkunst zu: „Ein Ballet ist die Darstellung einer Begebenheit durch Mienen und Geberden, Tanz, und Gruppierungen für das Auge: gleichsam eine Mahlerey in lebendiger Folge. Man mufs also Begebenheiten dazu aussuchen, an denen das Wesentliche und Interessanteste gerade den Sinn des Auges trifft. Die Musik drückt die Gefühle dabey aus, und giebt das Maafs zu den Bewegungen. Je mehr der Körper dabey handelt, und je weniger die Sprache dabey nöthig ist: desto besser die Begebenheit".[6]) Während Heinse hier vornehmlich die malerische Seite der Tanzkunst betont, hebt Herder ihre musikalische hervor und nennt sie „sichtbar gemachte Musik".[7]) Beide jedoch denken nicht an die Tanzkunst ihrer Tage, sondern an die weitaus künstlerische der Alten, die mehr dem glich, was wir heute eine Pantomime nennen, und in den lobenswerten Bestrebungen der Isadora Duncan wohl einer Auferstehung entgegengeht. Beiden, Herder und Heinse, ist auch die hohe Wertschätzung der Tanzkunst

---

[1]) Heinse V 237.

[2]) Heinse V 243.

[3]) Er zeigt grofse Verehrung für Gluck (130, 285, 300) und Händel (243) etc.

[4]) Heinse V 251. — Nicola Jomelli, Komponist (1714—1774).

[5]) Über die Melodie: Heinse V 249 ff.; über das Orchester: Heinse V 253 ff.

[6]) Heinse V 277.

[7]) Bloch 47.

gemeinsam. Heinse schätzt sie wegen der Assoziationen, die sich an sie knüpfen („sie versetzt jeden in die Feste seines Lebens“) und deswegen, weil sie gleich der Mahlerey, eine „allgemeine Sprache“ spricht. „Ja, die Ballete übertreffen die Mahlerey noch, weil sie die Natur selbst scheinen“.[1]) Weit mehr wird die Tanzkunst noch von Herder überschätzt, da er in ihr eine „Vereinigung alles Schönen“ der Kunst sieht.

Nach dieser kurzgefafsten Ästhetik der Tanzkunst wendet sich Heinse von neuem allgemein ästhetischen Problemen zu, über die er jedoch bereits im „Ardinghello“ handelte. Folgendes geht wohl auf Lessings „Laokoon“ zurück: „Ein Künstler soll nichts wagen, was er mit seiner Kunst entweder gar nicht, oder gegen andre Künste nur langweilig und schwerfällig, leisten kann“.[2]) Wenn er nun wieder über den hohen Wert reinigender Naturnachahmung und des Inhaltes handelt, ist dies für uns nichts neues mehr, sondern nur ein Beweis, dafs Heinse an diesen Anschauungen in allen Phasen seines Lebens festhielt und ihnen eine solche Wichtigkeit beimafs, dafs er sie immer und immer wieder wiederholte und klarer auszudrücken sich bemühte: „Vollkommne Kunst ist Darstellung nicht der Natur überhaupt, oder dieser und jener Art von Natur, sondern der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle, der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur. Kein Drama, kein Gemählde, keine Bildsäule, wenn sie nicht blofses Porträt seyn soll, kann in die erste Klasse gesetzt werden, falls sie nicht auch vortreflicher Ausdruck, vortrefliche Darstellung der ersten Klasse von Menschen ist“.[3])

Hierauf durchgeht er kritisch einige Stellen des musikalischen Wörterbuches von Rousseau[4]) („Dictionnaire de Musique“ Paris 1767) und kommt dann nochmals auf die Bedeutung der deutschen Oper[5]) zu sprechen. Zum Schlusse des zweiten Teiles gibt er noch eine Definition des Taktes: „Takt ist ein bestimmtes fortgehendes Mafs der Bewegung, die vom feyerlichen Schritt hoher Priester und Könige, bis zur Eile des

---

[1]) Heinse V 280.
[2]) Heinse V 285.
[3]) Heinse V 302 ff.
[4]) Heinse V 329 ff.
[5]) Heinse V 331, 334.

Blitzes, alle Grade haben kann".[1]) Daran reiht sich nun eine geradezu pedantisch genaue Übersicht über die verschiedenen Takt- und Rhythmenarten.

III. Teil: Vor allem betont Heinse, was er schon so oft getan, wie sehr nämlich Bildung und Kunst von Milieu und Klima abhängen.[2]) Im übrigen ist dieser Teil fast ganz musikgeschichtlichen Studien gewidmet und bietet daher wenig für den Ästhetiker. Es finden sich hier lange Auseinandersetzungen über Akkord, Dreiklänge, Harmonie, Melodie, Rhythmus etc., von denen ich nur folgendes erwähnen will: „Der vortreflichste musikalische Ausdruck irgendeiner Empfindung, einer Leidenschaft beruhet fürs erste auf der Harmonie; nach deren Verhältnissen kommt dann der Vortrag in der gefälligsten Melodie, und mit dieser der ergreifendste Rhythmus". „Alle drey müssen vereinigt seyn; aber die erste ist das Wesentlichste: sie enthält die Elemente, aus denen die andern beyden bestehen."[3]) „Jeder Accord hat seinen besonderen Ausdruck, und man empfindet etwas Besonderes dabey, auch ohne dafs Worte es bezeichnen." Dies wäre wohl alles, was in diesem Werke für die Ästhetik in Betracht zu ziehen ist.

Ich möchte mich hier noch gegen einen Vorwurf richten, der mir leicht gemacht werden könnte: Dr. Helene Stöcker[4]) und Professor Dr. Sulger-Gebing[5]) führen in ihren Arbeiten gerade die Stellen an, wo Heinse mit höchster Begeisterung von der Musik spricht, während doch aus dem vorhergehenden hervorzugehen scheint, dafs er sie relativ niedrig wertet z. B. im Verhältnis zur Poesie. Heinse befand sich hier eben in einem argen Dilemma. Als Ästhetiker mufste er sich sagen, dafs die Musik an Würde des Inhalts weit hinter der Poesie zurücksteht, andererseits empfand er wieder ihr gegenüber gerade die intensivste Freude. Er sagt von ihr, sie sei „das sinnlichste, was man im Leben fassen kann"; er nennt den Ton „die sinnlichste Darstellung der Seele".[6]) Und er hat

[1]) Heinse V 351.
[2]) Heinse VI 18.
[3]) Heinse VI 37 ff.
[4]) Stöcker 107.
[5]) Sulger-Gebing 32.
[6]) Sulger-Gebing 32.

darin etwas ungemein Richtiges bemerkt; denn tatsächlich ist die Musik die sinnlichste Kunst und darum auch die populärste. An keine andere knüpft sich eine so heftige, instinktive Freude.[1]) Diesen anscheinenden Widerspruch aber konnte Heinse nicht lösen, weil ihm eben der Unterschied zwischen einer werterfassenden und einer blinden Freude natürlicherweise gänzlich unbekannt war.[2])

So bietet also auch diese Periode seines Lebens manches für die Ästhetik Interessante sowohl in den Ausführungen über Musik als auch in der Vertiefung und Klärung mancher allgemeiner ästhetischer Probleme, die bereits in früheren Werken ihre Erörterung fanden. Mit der „Hildegard von Hohenthal" schliefst jene Zeit in Heinses Leben, in der er sich vornehmlich mit ästhetischen Problemen beschäftigte. In den nun folgenden Jahren, die er noch zu leben hatte, widmet er sich vornehmlich theoretisch wissenschaftlichen Arbeiten, und die Ästhetik tritt immer mehr in den Hintergrund. Davon soll nun das nächste Kapitel handeln.

§ 7. Die wissenschaftlichen Arbeiten.

Es folgt nun — wie bereits auseinandergesetzt wurde — die rein wissenschaftliche Periode in Heinses Leben. In seiner Biographie (II, § 1) habe ich bereits erwähnt, dafs er die Absicht hatte bei Sömmering zu promovieren. Die meiste Zeit nehmen seine naturwissenschaftlichen Arbeiten in Anspruch. In seinem letzten Werke — „Anastasia" — findet der Ästhetiker fast gar nichts. Nur eines will ich hier erwähnen, nämlich seine Auseinandersetzungen über das Genie: „Die Einbildungskraft ist das Vermögen, sich die Dinge als gegenwärtig vorzustellen, entweder wie sie wirklich sind, oder seyn können. Im ersten Falle gehört sie zu einem lebhaften Gedächtnifs.

---

[1]) Vgl. diesbezüglich Prof. Dr. A. Martys „Vorlesungen über praktische Philosophie".

[2]) Vgl. den Unterschied zwischen einer werterfassenden und einer blinden Liebe. — Darüber: F. Brentano: „Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis" (Wien, 1886). Einige Ergänzungen im Anhange zu der im Jahre 1902 erschienenen englischen Übersetzung. — Dr. O. Kraus: „Zur Theorie des Wertes" (Halle, 1901). — Dr. O. Kraus: „Die Lehre von Lob, Lohn, Tadel und Strafe bei Aristoteles" (Halle, 1905).

Im zweiten vereinigt sich mit ihr noch der Geist einer feinen Sinnlichkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf; und da ist sie eigentlich das, was man Genie nennt".[1]) Ich möchte diesen unklaren Ausführungen durchaus nicht beistimmen, glaube aber doch, dafs etwas Richtiges darin enthalten ist: es scheint daraus hervorzugehen, dafs Heinse im Genie nur etwas graduell vom Talent verschiedenes sieht, nicht aber etwas toto genere abweichendes, wie es Kant für das künstlerische Genie in Anspruch nimmt.[2])

Abgesehen von den naturwissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt sich Heinse mit dem genauen Studium zweier Philosophen: Kant und Aristoteles. Während er dem ersteren — ebenso wie Herder — durchaus nicht beistimmen kann und ihn vielfach zu widerlegen sucht, sieht er in letzterem „den Meister derer, die da wissen" (Dante).[3]) Niedergelegt sind diese Studien in seinen gröfstenteils unveröffentlichten Notizen. Müller[4]) berichtet, dafs sich in Heinses Nachlafs ein Heft gefunden habe mit der Aufschrift: „Erklärungen und eigene Gedanken bey den wichtigsten Stellen in der Ethik des Aristoteles. Im Januar 1796". Näher geht darauf Dr. Jessen[5]) ein; nur halte ich ihn in diesen Fragen für ziemlich unzuverlässlich wegen seiner blinden Überschätzung Kants einerseits und andererseits wegen seiner Unterschätzung der aristotelischen Philosophie, die sich in folgenden Sätzen geradezu komisch äufsert:[6]) „Ebenso wenig wie Heinses Weltanschauung ist seine ästhetische Auffassung von Kant irgendwie bemerkenswert verändert oder gar entscheidend gewandelt worden. Der gewaltige Geist des Mannes, dessen spekulative Kraft sich im ganzen folgenden Jahrhundert und seinem geistigen Leben fühlbar macht, ist Heinse im Grunde unverständlich und unsympathisch, ja fast lächerlich, wenngleich er nicht umhin kann seine Intellektualität zu bewundern. Heinse war und blieb ein Sohn des rationalistischen Zeitalters. Kants herrlichem

---

[1]) Heinse VI 186.
[2]) Vgl. über diese Frage: Franz Brentano „Das Genie" (Leipzig, 1892).
[3]) Vgl. auch das in der Biographie Gesagte. II, § 1.
[4]) Müller 571.
[5]) Jessen 155 ff.
[6]) Jessen 159.

Moralprinzip und seinem kategorischen Imperativ hat er nichts als Aristoteles' Mittelwegsethik und die seichte utilitarische commonsense Moral[1]) der Engländer entgegenzusetzen". Dr. Jessen mag ein guter Germanist sein und seine Arbeit ist sicherlich das beste und wissenschaftlichste, was bisher über Heinse geschrieben wurde; aber ein tüchtiger Philosoph ist er nicht, das geht zu klar aus diesen wenigen Sätzen hervor. Dafs Kants „herrliches Moralprinzip" der kategorische Imperativ nur eine Fiktion ist, mit der sich schlechterdings nicht arbeiten läfst, hat Franz Brentano[2]) schlagend nachgewiesen. Die Stellung, die Dr. Jessen ferner zur aristotelischen Ethik einnimmt, zeigt deutlich, dafs er ihren Sinn nicht erfafst hat. Mit dem Wort „Mittelwegsethik"[3]) läfst sich dieses Werk, das voll von reichen und tiefen Erfahrungen ist und aus dem wir heute noch viel lernen können, nicht abtun. Dafs er es aber in eine Reihe mit der schottischen Schule (Thomas Reid) stellt, ist völlig unverständlich. Diese Schule, die Dr. Jessen mit Recht so abfällig beurteilt, hat ja eine überraschende Ähnlichkeit mit den Lehren Kants, die er doch so ungemein hochschätzt. Wir können also mit gutem Recht daran zweifeln, ob Dr. Jessen die nötige Objektivität und das nötige Verständnis in dieser Beziehung besafs, die richtige Auswahl aus dem Nachlasse Heinses zu treffen. Die paar Bruchstellen, die er angibt, können ein klares Bild nicht geben; Heinses verschiedene aristotelische Studien hat Dr. Jessen fast gar nicht berücksichtigt.

Ich will im folgenden nur zwei Beispiele dafür geben, wie Heinse gegen Kant polemisierte; wenn der Ton bisweilen zu scharf erscheint, dann mufs man berücksichtigen, dafs es sich um flüchtige Notizen handelt, die während der Lektüre entstanden und oft in einer — ganz leicht begreiflichen — zornigen Erregung hingeschrieben wurden. Über Kants Ethik äufsert sich Heinse folgendermafsen:[4]) „In der ersten Hälfte sind nur einige neue Gedanken; in der zweyten wiederkäut

---

[1]) Von der ich übrigens gar nichts in Heinses Schriften bemerkt habe.

[2]) Franz Brentano: „Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis". Leipzig, 1889.

[3]) Über die aristotelische *μεσότης* vgl. Dr. O. Kraus: „Die Lehre von Lob, Lohn, Tadel und Strafe bei Aristoteles" (Halle, 1905) 20 ff.

[4]) Jessen 157.

er die Widerlegung der Endursachen und sein moralisches Princip mit dessen Folgen. Auf dies baut er alles. Ich will mich doch lieber an das Wesen der Seele selbst halten, welches eine weit reichere Quelle für alles Lebendige ist, und volle Wirklichkeit darbeut; da sein moralisches Princip nur abstrahirt ist, und in seiner Allgemeinheit noch nicht so fest steht". Weit schärfer zieht er gegen die ästhetischen Anschauungen Kants zu Felde: „Kant hat wirklich seine Leser mit seiner Schönheit zum Besten. Er abstrahirt sie endlich so weit, dafs garnichts mehr, nicht der Schein kaum, übrig bleibt. Er versteigt sich in seinem Studirzimmer bis zum Unsinnigen. Das ganze metaphysisch logisch Gott weifs was noch mehr für ein Gewäsche läuft darauf hinaus, wenn man es mit gesunder Vernunft betrachtet: Warum sagen z. B. alle Menschen, der Sirius am heitern, nächtlichen Himmel ist schön? entwickele das. Nun fängt Kant an: weil sein Licht gefällt, Lust in mir hervorbringt, angenehme Empfindung darf ich schon nicht sagen pp. Was soll das Zeug alles, nützt es dem Künstler, dem Menschen überhaupt, wird das Wort dadurch im gemeinen Leben bestimmter?"[1]) Da hat er einen sehr wunden Punkt in Kants Ästhetik und auch Ethik getroffen; denn Kant hat den praktischen Charakter dieser Disziplinen viel zu wenig berücksichtigt und dadurch wesentlich dazu beigetragen, jene Kluft zwischen den philosophischen Künsten und der Praxis zu schaffen, die heute leider noch nicht völlig überbrückt ist, so dafs die Mehrzahl die praktischen philosophischen Disziplinen für völlig unnütz betrachtet.

In welcher Art Heinses aristotelische Studien abgefafst sind und ob sie etwas Wertvolles enthalten, wird sich erst nach Herausgabe dieser Teile des Nachlasses feststellen lassen.[2])

Hiermit wäre die Untersuchung zu Ende gediehen. Das folgende Kapitel soll eine übersichtliche Zusammenfassung der ästhetischen Hauptlehren Heinses bieten.

---

[1]) Jessen 196.

[2]) Dafs diese Studien für die Aristoteles-Forschung von keiner hervorragenden Bedeutung sind, scheint mir sicher; dazu war Heinse viel zu wenig exakter Philosoph. Sicherlich aber sind diese Arbeiten wertvoll zur Erkenntnis Heinses.

§ 8. Zusammenfassung.

Die nun folgende Zusammenfassung der ästhetischen Ansichten Heinses soll sich auf eine übersichtliche Zusammenstellung der Hauptlehren beschränken.[1] Die Paragraphenzeichen verweisen auf die betreffenden Kapitel, in denen das betreffende Problem ausführlich erörtert wurde:

Definition der Schönheit: es finden sich derer mehrere, die unter Baumgartens Einflusse stehen. Für Heinses reife Jahre mafsgebend ist folgende: „leichtfafsliche Vollkommenheit für Sinn und Einbildungskraft“ (§ 3, § 5).

Kunst ist „Darstellung eines Ganzen für die Einbildungskraft“ (§ 3). Die verschiedenen Künste unterscheiden sich durch die Mittel der Darstellung (§ 5).

Entstanden ist die Kunst aus Kraftüberschufs („Spieltrieb“) (§ 5).

Das vornehmste Gesetz der Kunst ist das der Naturnachahmung (§ 3, § 4, § 5), daraus wird die Forderung nach einer nationalen Kunst abgeleitet. Jedoch nicht reine, sondern reinigende Naturnachahmung zeichnet die erhabenen Kunstwerke aus; der Künstler mufs eine „edle“ Auswahl treffen, denn die Kunst geht auf das Allgemeine und Typische und soll Ideale geben: „Vollkommenheiten einer Classe von Wesen“ (§ 4, § 5, § 6).

Form und Inhalt durchdringen einander völlig im vollendeten Kunstwerke (§ 3). Die Form ist das Mittel, den Inhalt zum Ausdruck und Genufs zu bringen (§ 3, § 4, § 5), dessen hoher Wert aufs nachdrücklichste anerkannt wird. In Bezug auf den Inhalt gilt das Gesetz, dafs „psychische Schönheit“ wertvoller ist als physische (§ 2, § 3, § 5), dafs also die Kunst vornehmlich Psychisches zum Ausdruck bringen soll.

Das Wesen der Kunst, ihre „Seele“ ist Schönheit (§ 4), eine ihrer wichtigsten Eigenschaften aber ist die ethische Wirkung: die menschlichen Leidenschaften zu veredeln und zu vergeistigen (§ 2, § 3). Alle Kunst geht auf Zweck für Menschen (§ 6).

---

[1] Dafs eine solche Systematisierung Heinse durchaus nicht vorschwebte, brauche ich nach dem Vorhergehenden eigentlich nicht zu erwähnen.

Ein weiteres Gesetz der Kunst ist das der Einheit in der Mannigfaltigkeit (§ 4), und zwar ist ein Kunstwerk um so schöner, je mehr Mannigfaltigkeiten in den Reichtum stimmen; daraus ergibt sich als weiteres Gesetz: Reiche Vorstellungen gefallen.

Erkenntnis einer verschiedenen Relativität in der Kunst, ohne jedoch objektive Gesetze zu leugnen: 1. entspringend aus der Abhängigkeit der Kunst von örtlicher und zeitlicher Beschaffenheit (Land, Leute, Sitten, Klima etc.) (§ 3, 4, 5); 2. entspringend aus der Verschiedenheit des ästhetischen Genusses (§ 3); 3. entspringend aus der Abhängigkeit der Kunst vom Material (§ 5).

Woran erkennt man den Künstler? Daran, dafs er es versteht, den Reichtum der Vorstellungen zur Einheit zu fassen, und an einem getreuen Naturstudium (§ 3).

Das künstlerische Genie unterscheidet sich nur graduell von dem Talent (§ 7).[1]

Einzelne Künste:

Poesie: sie ist die wertvollste Kunst, denn sie kann am besten psychisches Leben zum Ausdruck bringen (§ 5). Ihr Gebiet wird nicht nur auf Handlungen beschränkt, obgleich sie für die Poesie am „schicklichsten" zur Darstellung sind (§ 5). Auch das Häfsliche wird nicht ausgeschlossen, da es in der Kunst teils zum Schönen wird, teils durch Erweckung von wertvollen Vorstellungen entschädigen kann (§ 5).

Malerei ist die „Darstellung der Dinge mit Farben" (§ 3). Die Farben sind nur Mittel, allerdings das vorzüglichste Mittel, den Inhalt zum Ausdruck zu bringen (§ 3). Die Wichtigkeit der Farbengebung wird nachdrücklichst betont (§ 3, § 5). Verwerfung der „Geschichtsmahlerei" (§ 5) aus dem Grunde, weil die Malerei keine Handlungen darstellen kann und deshalb ein jedes derartige Bild ein „quälendes Fragment" bleiben

---

[1]) Hier mufs aber ein Fragezeichen stehen; denn Heinse hat sich darüber nicht klar ausgesprochen; vornehmlich — man könnte sagen — negative Gründe sprechen für diese Annahme: Heinse nahm Kants Ansicht von der fundamentalen Verschiedenheit des Genies vom Talent nicht an, sondern suchte ihr eine eigene gegenüberzustellen, die allerdings ziemlich unklar ausgefallen ist.

mufs. Dafür setzt sich Heinse energisch für einen anderen Zweig der Malerei ein, nämlich für die Landschaftsmalerei (§ 4).

Die Plastik dünkt ihm wertvoller als die Malerei (§ 5), als „echte Probe schöner Form“ und weil sie mehr ins „Erhabene“ geht. Für beide jedoch verwirft er die Anwendung der „Allegorie“ (§ 4).

Das Wesen der Musik (§ 6) ist, den Sinn der Worte zum gefälligsten Ausdruck zu bringen. Das Wesentlichste dabei ist die menschliche Stimme. „Reine Musik“ ist weniger geeignet, Psychisches zum Ausdruck zu bringen. Anerkannt wird die starke sinnliche Wirkung der Musik. Ihren Ursprung verdankt sie der Absicht, sich möglichst deutlich auf gröfsere Strecken zu verständigen. Erst späterhin lernte man den Ton von der menschlichen Stimme absondern, wodurch die Instrumentalmusik entstand.

Die Architektur (§ 5) gehört nicht zu den schönen Künsten, da ihre Vollkommenheit in der Zweckmäfsigkeit und nicht in der Schönheit beruht. Und der äufsere Zweck wirkt bestimmend ein: danach mufs das Gebäude errichtet werden. Auch hier erhebt Heinse die Forderung nach „natürlichen Formen“.

Die Tanzkunst (Ballet) (§ 6) „ist die Darstellung einer Begebenheit durch Mienen und Geberden, Tanz und Gruppierungen für das Auge“. „Die Musik drückt die Gefühle dabey aus und gibt das Mafs zu den Bewegungen.“

Dies wäre eine Übersicht über die ästhetischen Hauptlehren Heinses. Fast zu allen Gebieten und Fragen der Ästhetik hat er Stellung genommen und manches Gebiet bereichert und manche Frage geklärt oder zu ihrer Klärung beigetragen. Auch das müssen wir ihm anrechnen, dafs er auf so manches Problem hinwies. Wenn er es auch zuweilen nicht lösen konnte oder eine unbefriedigende Antwort gab, so wurde er doch darauf aufmerksam und lenkte die Blicke anderer dahin. Im folgenden soll in knappen Umrissen noch gezeigt werden, inwieweit seine und auch Herders Ansichten auf die deutsche Ästhetik weiterwirkten.

III. Teil.

Ästhetik in Deutschland beim Tode Heinses (um 1800).

§ 1. Kant und die Klassizisten.

Es ist schwierig zu bestimmen, inwieweit die Lehren der deutschen Ästhetiker vor Kant auf die folgende Zeit weiterwirkten, indem dieses Problem von jeher in der Geschichte der Ästhetik vernachlässigt wurde. Man behandelte meist die vorkantische Zeit ziemlich flüchtig, und wenn schon manche Forscher — wie etwa v. Stein oder Dessoir — in diesen Fehler nicht verfielen, so bekümmerten sie sich gerade um diese Probleme weniger. Sommer versuchte zwar eine grofszügige Entwicklungsgeschichte zu geben; aber die lobenswerte Absicht der Grofszügigkeit zeitigte leider zwei Fehler: er vergafs das nötige umfassende Tatsachenmaterial zu sammeln und liefs sich zu überaus kühnen Thesen verleiten, die durchaus nicht gesichert sind. Diejenigen aber, welche die vor-Kantische Ästhetik so schnell abtaten, waren in dem Glauben befangen, dafs die eigentliche Grundlegung der Ästhetik erst von Kant herrühre. Und die über die Kantsche Ästhetik handelnden Monographien lieben dies bereits im Titel auszudrücken.[1]) Nun unterliegt es aber keinem Zweifel, dafs das Leibnizische System die Grundlage bildet, aus der die deutsche Ästhetik emporwuchs; und dafs bereits vor Kant eine mächtige Fülle Arbeit für die Ästhetik geleistet wurde. Was ihr mangelte,

---

[1]) Vgl. H. Cohen: „Kants Begründung der Ästhetik" (Berlin, 1889). — E. Kühnemann: „Kants und Schillers Begründung der Ästhetik" (München, 1895).

war nicht die nene Kantische Grundlegung[1]), sondern die Rückführung auf eine exakt durchgearbeitete Psychologie, die den natürlichen Grund für die praktischen philosophischen Disziplinen bietet.[2]) Und in dieser Beziehung hat Kant wenig geboten, obgleich seine „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ zu den glücklicheren Partien seines Systems gehört. Es ist hier nicht meine Aufgabe, eine Kritik der Kantschen Ästhetik zu geben, ich möchte ihn nur noch gegen eine Behauptung gerade eines seiner begeistertsten Verehrer verteidigen. Professor Dr. Kühnemann führt in seinem vorhin zitierten Werke folgendes aus: „Die Kantische „Kritik der Urteilskraft“ ist einzig als ein Zeugnis davon, wie einem spezifisch wissenschaftlich gerichteten Kopf in lediglich wissenschaftlichem Interesse, man möchte sagen bei der gröfsten Gleichgiltigkeit gegen Kunst und Schönheit, die Grundbegriffe der Ästhetik sich bilden“. Nun würde man natürlich eine vernichtende Kritik seiner Ästhetik erwarten; denn wie kann einer, dem Kunst und Schönheit ganz gleichgiltig sind, der also nie oder doch nur sehr spärlich ästhetischen Genufs erfuhr, der sich wenig mit Kunstwerken beschäftigte, ein ganzes Lehrgebäude des Schönen in Natur und Kunst aufstellen? Was würde man zu einem Physiker sagen, den physikalische Geschehnisse nicht im geringsten interessieren, der aber a priori eine neue Grundlegung all der Tatsachen vornimmt? Statt der erwarteten vernichtenden Kritik folgen aber begeisterte Hymnen, die nur hin und wieder durch ein bescheiden kritisches Wort unterbrochen werden. Kant hat nun sicherlich ein starkes Interesse für die Kunst und das Schöne besessen; ob er aber ein feinsinniges Kunstempfinden besafs, will ich nicht entscheiden. Statt aber nun den Fehler festzustellen, dafs seine Ästhetik unpraktisch ist, versteigt sich Kühnemann lieber zu der erwähnten Absurdität, die — in seinen Augen — Kant noch zur Ehre gereichen soll: denn um wie viel mehr mufs es sein von einer Sache, die einem ganz gleichgiltig ist

[1]) Auch die in neuerer Zeit wiederholt versuchten neuen Grundlegungen der Ästhetik gereichten ihr nicht gerade zu grofsem Nutzen.

[2]) Vgl. Franz Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte“ (Leipzig, 1874), 340 ff.; und ferner die für diese Fragen grundlegende Rektoratsrede Prof. Dr. A. Martys: „Was ist Philosophie?“ (Prag, 1895).

und von der man nichts versteht, so hervorragend zu handeln als von Dingen, mit denen man sich mit gröfstem Interesse beschäftigt? Dafs dies auf den berüchtigten ärgsten journalistischen Dilettantismus hinausliefe, scheint Kühnemann für die Philosophie nicht gelten zu lassen. Bezeichnend ist es aber für jene Art der Kantforschung, die aus jedem offenkundigen Fehler des „erhabenen Meisters“ eine hervorragende Tat machen will. Und am meisten mufs man dies bei Forschern bedauern, die sonst wirkliche Verdienste sich erworben haben wie z. B. gerade Professor Dr. Kühnemann durch sein eben erschienenes Werk über „Schiller“ (München, 1905). Wenn ich etwas länger mich bei dieser Kritik aufgehalten habe, geschah dies aus dem Grunde, weil etwas Typisches in dem Falle vorliegt. Im übrigen mufs ich mich hier mit der Kantischen Ästhetik nicht weiter auseinandersetzen, denn weder hat Heinse irgendwie auf Kant eingewirkt, noch Kant auf Heinse. Dies dürfte auch schon aus den vorhergehenden Kapiteln klar geworden sein. Das gleiche gilt von Kants berühmtestem Schüler: Schiller,[1]) der ja in schroffster Weise gegen Heinse Stellung nahm.[2]) Gleichwohl berühren sich beide in einem sehr wichtigen Punkte: in dem Gedanken einer „ästhetischen Erziehung der Menschheit“ und im Betonen der ethischen Wirkung des Schönen.[3])

---

[1]) Ich habe Schiller in der Kapitelüberschrift aus dem Grunde nicht erwähnt, weil ich in ihm keine besondere ästhetische Richtung verkörpert sehe. Er führt Kantsche Gedanken aus, die er allerdings teilweise modifiziert. Das Wesentliche daran ist, dafs er seine reichen Erfahrungen darin zu verarbeiten sucht. Inwiefern aber seine oft allzu spekulative Ästhetik auf seine Werke einwirkte, würde eine besondere Arbeit verdienen, die manch Interessantes wohl zu tage fördern würde. Vgl. diesbezüglich H. v. Steins Büchlein: „Goethe und Schiller“ (Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker), Leipzig, Reclam.

[2]) Vgl. II, § 1.

[3]) Zur Einführung zum Verständnisse Schillers etc. und der Romantik möchte ich auf folgende Sammlung hinweisen, obgleich sich gegen die Einleitungen und die Auswahl leicht Bedenken erheben liefsen: „Erzieher zu deutscher Bildung“. Auswahlbände aus den Schriften der deutschen Denker des 18. Jahrhunderts und der Zeit der Romantik (Diederichs, Leipzig). — Auch O. Harnacks „Die klassische Ästhetik der Deutschen“ (Leipzig, 1892) kann zu Rate gezogen werden, wenn auch dieses Werk nicht einwandfrei ist; ebenso Kühnemann: „Schillers philosophische Schriften und Gedichte“ (Leipzig, 1902) und Walzel: „Schiller“ (Bern, 1905).

Zu Goethe, der einst den jungen Heinse begeistert begrüfst hatte, führt nunmehr kein Verbindungsweg hinüber. Er stand gerade in diesen Jahren auf der „Höhe seiner klassizistischen Kunstanschauung“,[1]) als anerkannter Führer der klassizistischen Richtung. „Die Preisausschreiben, die er mit Heinrich Meyer in den Propyläen und später in der Jenaer Literaturzeitung erliefs, forderten ausschliefslich die Behandlung von Stoffen aus den hellenistischen Sagenkreisen, „damit der Künstler gewöhnt werden sollte, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen“; die Komposition der Bilder sollte streng dem antiken Reliefstil entsprechen“.[2]) Die „Propyläen“ stellten zwar im Jahre 1799 bereits ihr Erscheinen ein, aber die — ursprünglich in engstem Zusammenhange mit ihnen geplanten — Preisausschreibungen überdauerten sie um fünf Jahre.[3]) Mit seinem Freunde Meyer ging Goethe daran, eine ausführliche Arbeit über Winckelmann zu schreiben, „den Mann, der in sich die antike Einheit erneuert habe. Kühn stellte er seinen Heros als den Gipfel des Werdens und Wesens seiner Zeit hin“.[4]) Dafs und wie Goethe die Einseitigkeit dieses streng klassizistischen Standpunktes allmählich überwand, soll hier nicht weiter erörtert werden. Einige diesbezügliche Andeutungen finden sich in Dr. Volbehrs wiederholt zitiertem Werke über „Goethe und die bildende Kunst“.[5])

So ist also gerade auf die einflufsreichsten und berühmtesten ästhetischen Strömungen um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts der Einflufs der von den „Empirikern“ vertretenen Anschauungen sehr gering. Dazu kommt noch die feindselige Stellung, welche sowohl Heinse als Herder der Kantschen Ästhetik gegenüber einnahmen; diese Umstände haben es bewirkt, dafs man sich viel zu wenig um die Lehren dieser beiden eigenartigen und hochbegabten Persönlichkeiten bekümmerte.

---

[1]) Stöcker 100.

[2]) R. Muther: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“. (München, 1893.)

[3]) Vgl. Volbehr 236 ff.

[4]) Vgl. Volbehr 238.

[5]) Volbehr 239 bis Schlufs.

§ 2. Die Romantik.

Eine neue Geistesrichtung erhob sich um das Ende des achtzehnten Jahrhunderts: die Romantik; und sie ist es, die — in allerdings stark veränderter Form — die Tendenzen der Empiriker weiterführt. Deshalb sehe ich mich veranlafst, dieser Strömung hier ein wenig näher zu treten; wenn ich nun im folgenden manch hartes und absprechendes Urteil über die philosophischen Bestrebungen der Romantik aussprechen mufs, will ich vorerst hervorheben, dafs das — was ich sage — nicht die Romantiker als Dichter trifft. Auch noch das eine mufs betont werden: sie erwecken Sympathie wie alle Mystiker — und sie sind durchaus Mystiker — durch ihre Grofszügigkeit, dadurch dafs sie stets das Ganze vor Augen haben und nicht in Kleinigkeiten sich verlieren. Aber das darf uns nicht über die Hauptsache hinwegtäuschen, nämlich darüber, dafs ihre Methode gänzlich unhaltbar und willkürlich ist und das Widerspiel eines jeden wissenschaftlichen Bemühens; dafs sie immer Dichter sind, auch wenn sie erkenntnistheoretische Probleme lösen wollen, und dafs all ihre Lehrsätze durch nichts bestätigte Fiktionen sind. Marie Joachimi schrieb ein gröfseres Werk: „Die Weltanschauung der Romantik",[1] das geradezu ein Hymnus auf die romantische Philosophie ist trotz ihres Vorsatzes „nicht aus der Rolle des unpersönlichen Interpreten herauszufallen". Klarheit schafft dieses Werk sicherlich nicht; es gefällt sich in einer noch weit verworreneren Sprache als diejenige ist, in der die Romantiker ihre wissenschaftlichen Überzeugungen aussprachen. Und von einer Erklärung der romantischen Anschauungen ist nicht viel zu merken. Man lese nur z. B. den Schlufs der Einleitung: „Es sind „Bilder unbegriffener Wahrheit", auf die es der Romantik im letzten Grunde ankommt. Sie will durch diese Bilder der Menschheit die ganze Tiefe und Höhe, Gröfse und Schönheit ihres Daseins ahnen lassen. Sie will ihr den Sinn des letzten und höchsten Problems, das zugleich die erste und nächste Tatsache ist, den Sinn des Lebens und Liebens, in der harmonischen All-Einheit finden lehren. Aber es soll über

---

[1]) Diederichs, Leipzig, 1905.

den unbegriffenen Wahrheiten keine der begriffenen, und über dem unendlichen Streben nicht der endliche Genufs vernachlässigt werden". Und noch eine zweite Probe sei mir hier gestattet wiederzugeben aus dem Anfange jenes Kapitels, das uns hier zunächst angeht: „Kunstwerk und Kunstform".[1]) „Was ist ein Kunstwerk, wie entsteht es? Im Gespräch über die Poesie, verlangt die geistreiche Amalie (Caroline), „der freie Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen und sich der Harmonie hingeben, die er in seinem Innern finden mufs, sobald er sie da suchen will". — Ganz recht und romantisch! Das Ideal ergreifen, das hiefs sehnend und denkend sein Ich zum Unendlichen erweitern. Das bedeutete beschauliche Hingabe an die Sphärenharmonie, die der romantische Dichter in seinem Innern klingen und singen hörte; das war das Schönste und Höchste für den unendlichen, freien Geist des Dichters....". und in diesem Tone geht dies fort. Statt die Absurdität der romantischen Anschauungen aufzudecken, verbrämt sie Joachimi mit einem Schwall von Worten, die zwar gar nichts erklären noch auch sonst was bedeuten, das ganze aber in ein noch tieferes, mystisches Dunkel tauchen. Doch will ich hier — die beiden Proben dürften wohl genügen — auf dieses Werk nicht weiter eingehen, ebenso mich nicht in die romantische Metaphysik einlassen; es wäre dies ebenso unerquicklich als für diese Arbeit unnötig; nur mit der Ästhetik der Romantiker will ich mich hier befassen und zwar an der Hand der „Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders"[2]) von W. H. Wackenroder, jenes Werkes, mit dem die Ästhetik der Romantiker voll einsetzt und von dem Dr. Stöcker staunend sagen konnte, „ewig merkwürdig wird es bleiben, wie Wackenroders Buch, das einer so viel schwächeren Persönlichkeit entstammte, eine so viel stärkere Wirkung hervorzurufen vermochte, als es Herders, Heinses und des jungen Goethe kunsttheoretische Schriften getan".[3]) „Gedanken und Grund-

[1]) Joachimi 205.

[2]) Neue Ausgabe, besorgt von Dr. Jessen. Leipzig, 1904.

[3]) Stöcker 72. — Dr. Stöckers Arbeit behandelt Wackenroder mit gröfster Ausführlichkeit. Sicherlich hat Wackenroder Verdienste um das Verständnis für alte deutsche Kunst (Dürer, Nürnberg etc.). Auch die echt künstlerische Form, in der das Buch abgefafst ist, mufs gelobt werden. Für einen bedeutenden Ästhetiker kann ich aber Wackenroder nicht halten.

stimmungen Herders, Heinses und des jungen Goethe klingen bei ihm an.“ [1]) Es sind hier die Anschauungen der empirischen Richtung verarbeitet, aber ins Mystische umgesetzt; nur eines haben die Romantiker von den Klassizisten übernommen: „Die Abwendung vom zeitgenössischen Leben.“ [2]) Wenn sich die Klassizisten der Antike zuwandten und von ihr alle Gesetze für die Ästhetik ableiteten, so suchen nun die Romantiker das deutsche Mittelalter auf. Hatten die Empiriker darauf hingewiesen, dafs jede Kunst sich nach dem Volke, dem Klima etc. richten müsse, dem sie entstamme, sagten nun die Romantiker: die Kunst mufs deutsch sein, und das Deutschtum sahen sie am besten im Mittelalter verkörpert. So verfielen sie also in den gleichen Fehler wie die Klassizisten: statt Naturnachahmung empfahlen sie eine verflossene Kulturepoche als höchstes Ideal. Einem ästhetischen Dogma wurde ein anderes gegenübergestellt. [3])

Hatten Heinse und Herder von ästhetischen Systemen sich nicht abhalten lassen, sondern selbst danach getrachtet, auf empirischer Grundlage neue Gesetze zu finden oder bereits gefundene zu begründen, weist Wackenroder überhaupt jedes System ab: „Aberglaube besser als Systemglaube“. [4]) Und „Aberglaube“ sind seine ganzen ästhetischen Ansichten: nirgends ein empirisches Forschen, das aus Staunen entspringt und Rätsel lösen will, überall nur ein Wunder sehen und anbeten: „Harret, wie beym Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu Einem Ganzen vereinigen“. [5]) Die Ästhetik verdichtet sich den Romantikeru zur Religion: der Künstler wird der Heilige, das Kunstwerk ein übernatürliches Wunder, die Kunstbetrachtung ein Gottesdienst. — Hatten die Empiriker

[1]) Dr. Jessen: Einleitung — 25 — zu den „Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders“.

[2]) R. Muther: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ (München, 1893) I 108.

[3]) Es ist daher von Dr. Stöcker ganz ungerechtfertigt, die Klassizisten darob zu tadeln und Wackenroder zu preisen. Beide haben in gleicher Weise Unrecht.

[4]) „Herzensergiefsungen“ 66.

[5]) „Herzensergiefsungen“ 101.

auf die Wichtigkeit des Gefühls hingewiesen, so gibt es für die Romantiker nichts als Gefühl; statt aller Erklärungen wird die „Einfühlung“ erfunden: eine Art mystischer Vereinigung mit dem Kunstwerk, der Natur, dem All etc.; die an die Ekstase Plotins erinnert und an das unmittelbare Anschauen Gottes in der Ekstase, das die deutschen mittelalterlichen Mystiker lehrten. Zum erstenmale findet sich die Einfühlungslehre bei Wackenroder, von dem sie Novalis übernimmt: „Begreifet doch, dafs jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich herausschaffen kann, und dafs einem jeden seine Schöpfungen gemäfs seyn müssen. Und wenn ihr euch nicht in alle fremde Wesen hineinzufühlen, und durch ihr Gemüth hindurch ihre Werke zu empfinden vermöget, so versuchet wenigstens, durch die Schlufsketten des Verstandes mittelbar an diese Überzeugung heranzureichen“.[1]) In unserer Zeit ist die Einfühlungslehre wieder aufgetaucht, allerdings in ganz veränderter Gestalt, und hat in Professor Dr. Lipps ihren Hauptvertreter gefunden. Doch diese Fragen, die uns mitten hinein in die Kämpfe der modernen Ästhetik leiten, überschreiten weit den Rahmen dieser Arbeit.

So also war das Aufkommen der Romantik der Untergang der empirischen Richtung, die so verheifsungsvoll angefangen hatte. Für den Fortschritt in der Ästhetik haben die Romantiker nichts geleistet: sie haben im Gegenteil das Bestehende verwirrt, alle Ansätze vernichtet und überallhin ihre Fiktionen gesetzt.

§ 3. Schlufs.

So wäre denn unsere Untersuchung zu Ende gediehen! Wir sahen, wie Baumgarten auf Grund der von Wolff systematisierten Leibnizischen Philosophie die erste Ästhetik schrieb und seine Vollkommenheitsformeln auf die ganze folgende Zeit weiterwirkten; ferner wie zwei einander bekämpfende Richtungen auftraten: die der Klassizisten und die der Empiriker, und wie diejenige der Empiriker schliefslich in der Romantik endet. So kann vielleicht diese kleine Schrift auch jener

[1]) „Herzensergiefsungen“ 64.

Arbeit von Nutzen sein, die einmal unbedingt geleistet werden mufs: nämlich einer Problemgeschichte der einzelnen philosophischen Disziplinen, in diesem Falle der Ästhetik. Die heutige Geschichte der Philosophie berücksichtigt zu sehr die einzelnen Forscher und zu wenig die Probleme; und gerade das ist ja das Interessanteste und Lehrreichste, das uns die Geschichte unserer Wissenschaft bieten kann: dem nachzugehen, wie ein Problem entsteht, sich modifiziert, wie es seiner Lösung entgegengeht oder verwirrt wird und wie aus ihm neue Fragen erwachsen etc. Sicherlich kann eine derartige Geschichte erst dann geschrieben werden, wenn die einzelnen hierfür in Betracht kommenden Zeiten in Hinsicht auf diese gröfsere Arbeit genau durchforscht sind.

Und noch in einer anderen Beziehung kann diese Arbeit vielleicht von Nutzen sein: die Ästhetik ist die zurückgebliebenste und am meisten in den Anfängen steckende Disziplin in der grofsen Gruppe der Philosophie. Drei Umstände scheinen mir dies zu bedingen: die erst in den letzten Jahrzehnten ausgebildete empirische Psychologie, welche die wissenschaftliche Grundlage für die Ästhetik bildet, die Kompliziertheit der psychischen Phänomene, die dem Kunstbetrachtenden beim ästhetischen Geniefsen und dem Künstler beim Schaffen gegeben sind, und drittens — und darauf wollte ich hier vornehmlich hinweisen —, dafs der Ästhetiker zugleich ein guter Psychologe sein mufs, andererseits aber auch etwas vom Künstler in sich haben mufs, denn sonst wird er die psychischen Phänomene, auf die es hier vor allem ankommt, niemals in sich erfahren und also auch nicht analysieren können. In gewissem Mafse wirken hier unterstützend und vergleichend die Aufzeichnungen von Künstlern und Persönlichkeiten, die mitten im Kunstleben ihrer Zeit standen.[1]) Und gerade darauf nahmen die Ästhetiker stets viel zu wenig Rücksicht; gerade deswegen scheint mir aber die hier behandelte Zeit so lehrreich, und in ihr insbesondere die empirische Richtung: die Ansichten des jungen Goethe, Herders und Heinses.

[1]) Vgl. Dr. Emil Utitz: „Ästhetik und Kunstwissenschaft“, Philos. Wochenschrift und Literaturzeitung II, 8, 238—240, und „Anselm Feuerbachs Vermächtnis“ in der gleichen Zeitschrift; III 1, 1—4.

Exkurs.

(Zu Seite 6.)

Es mufs hier erklärt werden, wieso es gestattet ist in diesem Falle cognitio („Erkenntnis“) mit „Vorstellung“ zu übersetzen. Es haben dies zwar die meisten Geschichtsschreiber der Ästhetik getan, aber sie haben es nicht begründet. Die Wolffsche Schule schied die Seelenvermögen nur in zwei Klassen nach der alten aristotelischen Einteilung: *νοῦς καὶ ὄρεξις*. Im „Denken“ ist hier also Vorstellen und Urteilen vereinigt. Abgesehen von dem Fehler, dafs hier fundamental verschiedenes zu einer Klasse geeint wird,[1]) wird der terminus „cognitio“ dadurch aequivoc. Bisweilen soll darunter ein Urteilen verstanden werden, bisweilen ein Vorstellen. Dafür, dafs es sich hier um das letztere handelt und unsere Interpretation die richtige ist, sprechen folgende Gründe:

1. Der Name „Aesthetica“ von *αἰσθάνομαι*, „empfinden“.[2])

2. Die Ableitung von den perceptiones sive apperceptione des Leibniz usw., worüber in der Arbeit eingehender berichtet werden wird.

3. Die ganze Schule Baumgartens, die seine Lehren interpretierte. (I, § 3.)

4. Baumgarten verwendet selbst den terminus repraesentationes, der ganz deutlich auf Vorstellungen hinweist, so dafs also in dieser Frage kein Zweifel bestehen kann.[3])

---

[1]) Franz Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte“ (Leipzig, 1874), 266—305.

[2]) Wir können dies hier ruhig anführen, denn die Erkenntnis, dafs in jeder „Empfindung“ ein Urteil gegeben ist, war erst Franz Brentano vorbehalten.

[3]) Auch Descartes, der fälschlich den Vorstellungen die Evidenz zuschreibt, geht soweit, dieses Vorstellen ein „cognoscere“, ein „Erkennen“ zu nennen. Vgl. Brentano: „Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis“ (Leipzig, 1889), 77.

Der Grund dieser irrigen Auffassung liegt vor allem darin, dafs in jedem Akte des Bewufstseins eine Erkenntnis (cognitio) beschlossen ist.[1])

Es soll hier noch die Frage gestreift werden, die allerdings den Rahmen dieser Untersuchungen überschreitet, woher Leibniz zu seiner Lehre von den klaren und deutlichen, verworrenen und dunklen Vorstellungen (clarae, distinctae, confusae, obscurae perceptiones etc.) kam. Die Anregung gab sicherlich Descartes in der dritten seiner meditationes (§ 4): omne verum est, quod clare et distincte percipio. Und in den zu dieser Stelle gehörigen objectiones et responsiones spricht er selbst von „klaren, dunkeln und verworrenen Ideen".[2]) Auch in der Logik von Port-Royal findet sich diese Terminologie,[3]) welche aus der Scholastik stammt, „und vielleicht speziell von Duns Scotus, der ja im 17. Jahrhundert eine neue Ausgabe und neuen Erfolg erlebte".[4])

---

[1]) Brentano: s. o. 295—298.

[2]) Dr. A. Buchenau: René Descartes' philosophische Werke. II 154. 3. Auflage. Leipzig, 1904.

[3]) Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. E. Arleth.

[4]) B. Croce: „Ästhetik" (Leipzig, 1905) 200.

Namenverzeichnis.

